

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA DE ESCRITA CRIATIVA

INVEROSSÍMIL

RODRIGO SPINELLI (ROSP)

RODRIGO SPINELLI (ROSP)

INVEROSSÍMIL

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras,
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial para
obtenção de grau de mestre em Escrita Criativa.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre

2015

When you catch an adjective, kill it.

Mark Twain

RESUMO

Há uma obra ficcional. Chama-se *Inverossímil*. É composta de três contos, intitulados “Impenetrável”, “Inacessível” e “Inverossímil”. Há uma obra teórica. Não tem nome. Propõe uma lista de problemas de linguagem, discute cada ponto, traz exemplos. Aborda a natureza da técnica empregada em textos literários, questiona sua necessidade. E isso é tudo.

Palavras-chave: Linguagem, técnica literária, linguística, escrita criativa, contos, sexo

ABSTRACT

There is a piece of fiction. It's called *Inverossímil*. It's made of three short stories, entitled "Impenetrável", "Inacessível" e "Inverossímil". There is a work of theory. It's nameless. It enrolls problems in the language, it discusses each item, it brings examples. It approaches the nature of the technique employed in literary texts, it questions its need. And that's all.

Keywords: Language, literary technique, linguistics, creative writing, short stories, sex

The road to hell is paved with adverbs.

Stephen King

Sumário

Lubrificação	10
Introdução	11
Movimentação.....	13
Clímax	44
Pós-coito	56
Referências	59
Anexos	61

Nouns are completely not interesting.

Gertrude Stein

Advertência:

Antes de ir adiante nas páginas deste estudo, é imperativa a leitura do livro *Inverossímil*, de Rodrigo Rosp, ao qual esta reflexão teórica é vinculada. Mesmo.

Lubrificação

Sem essa de *A presente dissertação pretende apresentar, Este trabalho é constituído de três partes* ou qualquer outra referência a respeito de onde se inscreve esta dissertação, sua estrutura, as partes que a compõem e todo esse linguajar embolorado e frequentemente nauseante. Tudo o que é preciso ser dito sobre o que será encontrado nas páginas a seguir é que se trata de uma reflexão teórica com trajes de passeio, para ser lida na textura inquieta da grama de um parque ou no movimento quase inerte de uma rede ao fim de um dia de sol, cheirando a protetor solar (ainda assim com alegria), ou mesmo em meio aos sobressaltos de um percurso rodoviário ou aéreo (para os que são do tipo que desfrutam da leitura apesar dos desníveis do asfalto ou da tensão da turbulência).

Introdução

Em 2004, minha vida mudou. Descobri que havia algo chamado *oficina literária*. Aos vinte e oito anos, quando cheguei ao endereço da Léa Masina, na Rua Félix da Cunha, por volta das dezenove horas de uma quinta-feira de julho, eu já havia escrito e lido bastante. Mesmo assim, o que se deu na aula foi uma surpresa para mim.

As pessoas liam seus textos, comentavam se haviam ou não gostado e, depois, apontavam uma série de problemas que eu nunca tinha sonhado que existiam. Os colegas catavam repetições, rimas, classes de palavras a ser evitadas, enfim, um universo de *técnica* que me era inteiramente desconhecido. Descobri que eu era um leitor (e, portanto, um redator) ingênuo, capaz apenas de me deter no *conteúdo* da obra ficcional.

Esse mundo da técnica me fascinou. Naquele momento, eu já atuava como revisor de texto e tinha um conhecimento aprofundado em gramática. Não era difícil localizar os erros desse tipo. Com o tempo (sete anos com Léa Masina e, depois, mais quatro com Charles Kiefer), desenvolvi a capacidade de identificar os desvios do texto com certa facilidade. Enquanto isso, eu trabalhava (foram quase quatro anos) como revisor em agência de propaganda. Depois, quando comecei com o ofício de editor (com a Não Editora, em 2007, e com a Dublinense — em tempo integral — a partir de 2009), segui interessado, descobrindo novas questões e trocando ideias com autores.

Até hoje, devo ter revisado e editado mais de cem livros, sendo uns três quartos deles de ficção. Não quero com isso me promover ou gabar; apenas apresentar de que forma e em qual contexto surgiu minha motivação para estudar a técnica do texto e como a pratiquei até hoje.

Hoje, minha ocupação principal é a produção de livros na editora. E vejo que, ao receber um texto, é fácil perceber a diferença entre um autor que estudou a técnica e outro que não. Não quer dizer que quem estudou apresente um texto perfeito. A diferença é que, de um modo geral, o autor que não estudou a técnica revela problemas em quantidade, e isso o denuncia em questão de poucas linhas.

Neste momento, é importante perceber a diferença entre a formação de um escritor e a de um jornalista ou publicitário, ficando só em profissionais que têm o texto como objeto. Um jornalista, na universidade, tem diversas disciplinas sobre o texto e a linguagem jornalísticos. Da mesma forma, um publicitário estuda e pratica, na faculdade, tudo que envolve o texto publicitário e sua técnica, sua linguagem. Em ambos os casos, é provável que a verdadeira formação do profissional se dê ao longo dos anos de atuação (e não na universidade); ainda assim, é inegável que haja toda uma técnica a ser ensinada e aprendida nessas duas áreas. No jornalismo, há inclusive os famosos manuais de redação de jornais, que acabam, muitas vezes, por reger também o texto publicitário.

E o texto literário? Onde se aprende sua técnica? Que manuais há para serem consultados pelo escritor?

De alguma forma, no Brasil, o estudo da técnica literária se desenvolveu não nas faculdades de letras, mas, sim, nas oficinas e seminários de criação literária. Esse saber, que normalmente é construído e desenvolvido pelos alunos a partir dos problemas que eles mesmos apresentam, acaba por se transmitir de forma oral, seja pelos próprios alunos, seja pelos professores e ministrantes das oficinas e seminários.

Nenhum desses mestres, entretanto, se deteve na confecção de um manual de redação literária. Há muitas publicações que discutem aspectos fundamentais da criação literária (toda a bibliografia do curso de Escrita Criativa, por exemplo), como narrador, personagens, enredo, espaço, tempo, etc. Nenhuma delas, entretanto, se dirige aos aspectos mais puramente ligados ao texto em si, à redação, à composição da frase — à linguagem.

Ao longo de minha experiência, como citei, pude aprender e desenvolver a capacidade de identificar tais problemas nos textos alheios. Isso tudo me leva a crer que, se ninguém fez até hoje (ao menos em língua portuguesa, no Brasil) um *inventário dos principais problemas do texto literário* — uma espécie de manual da área —, eis então uma boa oportunidade.

Movimentação

Humberto Werneck, jornalista e escritor, lançou, em 2009, um livro, fruto de décadas de compilação, que pretende fazer um inventário dos lugares-comuns. *O pai dos burros* é destinado principalmente aos jornalistas, mas deveria ser consultado por qualquer pessoa que trabalhasse com texto. Na introdução do volume, ele explica as motivações que o levaram ao tema:

(...) a obsessão que sempre tive com a funcionalidade da linguagem. A necessidade de que cada palavra, esse precário instrumento de comunicação, chegue o mais perto possível daquilo que se quer dizer. Se escrever vale a pena, deve ser para enunciar algo que se pretende novo — e me parece um contrassenso, sobretudo no jornalismo, tentar passar o novo com linguagem velha. Usar pilhas gastas — se você me permite esse lugar-comum (WERNECK, 2009, p. 10).

É claro que o autor está tratando, sobretudo, do jornalismo. Pensar, na literatura, no conceito de que *cada palavra chegue o mais perto possível daquilo que se quer dizer* é abrir mão das figuras de linguagem, de tudo que tenha um sentido denotativo. Ainda assim, o raciocínio de Werneck é pertinente ao dizer que se trata de um contrassenso enunciar algo novo com uma linguagem velha. Se isso vale para o jornalismo, há que valer muito mais para a literatura:

Não se trata, portanto, de cavalgar o pai dos burros e partir em cruzada contra os inimigos de alguma Ortodoxia Estilística. Ele não pretende ser um *index prohibitorium*. Nada de polícia. (...) O que se quer com este livro é apenas recomendar desconfiança diante de tudo aquilo que, no ato de escrever, saia pelos dedos com demasiada facilidade. Porque nada de verdadeiramente bom costuma vir neste automatismo (2009, p. 10-11).

É interessante perceber, aqui, uma declaração sincera e singela sobre o texto. *Desconfiar de tudo que saia com demasiada facilidade* soa como um sutil alerta, um recado; sem, no entanto, que isso tenha caráter proibitivo — *nada de polícia*. É uma forma leve e sensata de lidar com a questão do texto e de suas (supostas?) normas.

Seguindo na área do jornalismo, os manuais de redação se dedicam a possíveis problemas de linguagem, alguns deles comuns aos do texto literário, outros quase opostos. É o que explica a introdução do *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*: “(...) o manual trata ainda, com riqueza de detalhes, de todas as questões de estilo consideradas essenciais para a produção de um texto elegante e correto. Ao mesmo tempo alerta para formas pobres ou viciosas de redação, para redundâncias comprometedoras, para modismos absolutamente descartáveis” (MARTINS, 1997, p. 13-14).

É interessante perceber que o jornal busca a *elegância* e contrapõe a *riqueza de detalhes* à *pobreza de redação*. Afora uma questão social que possa transparecer de tais termos, vale observar que o jornal traz a questionável ideia de que exista um texto correto; talvez com isso queira dizer gramaticalmente correto, mas não se pode ter certeza.

Apesar de todas essas considerações por e para jornalistas, é evidente que o texto literário não é regido por esse tipo de manual. Pode-se pensar, então, que é para as normas gramaticais que a literatura deve contar; seria, no entanto, uma ideia equivocada. Trago, a seguir, exemplos de como a literatura atual desobedece, em alguns casos, a gramática.

Já faz quase cem anos que o movimento modernista derrubou a proibição de usar pronome oblíquo no início das frases, e a liberdade segue até os dias de hoje: “Me virou de bruços, beijou minha nuca, minhas costas, começou a me chupar por trás” (GALERA, 2008, p. 79). Ainda na colocação pronominal, tampouco os elementos que são atrativos do pronome oblíquo (como os advérbios) são respeitados: “e eu podia agora vê-la pelo olho mágico” (LAUB, 2009, p. 57). Mesmo uma das regras mais básicas da gramática (*o verbo concorda com o sujeito*) já não vale para a literatura, basta perceber a ocorrência de segunda pessoa com conjugação de terceira: “— E por que tu ainda dá aula?” (MARTINS, 2008, p. 180).

O uso do *lhe* como pronome oblíquo do pronome de tratamento *você* (que recebe conjugação de terceira pessoa) já se tornou obsoleto, e a tendência massiva é a substituição pelo *te*, como fazem quase todos os autores brasileiros contemporâneos: “Tive impressão de que você me seguiu. Duvido que a editora tenha te passado meu endereço. (...) Me conta” (GALERA, 2008, p. 88). Nesse trecho, também aparece a flexibilização do uso do imperativo: apesar da conjugação na terceira pessoa, o imperativo é da segunda.

Em relação à regência do verbo, o uso mais uma vez diverge da norma. Em “(...) você quer ir num lugar comigo hoje à noite?” (BENSIMON, 2009, p. 76) e em “Ela responde da forma que ele gostaria” (SCOTT, 2013, p.32), a regência formal dos verbos *ir* e *gostar* foi trocada pela informal. Outra regra que começa a dar sinais de fraqueza é a proibição de pronomes pessoais retos na condição de objeto (posição que deveria ser de exclusividade dos pronomes oblíquos), mesmo que num diálogo, ou seja, numa reprodução oral: “— As crianças que vão ler, elas vão ler — Arthur dizia. — Não deviam obrigar elas a fazer isso” (GEISLER, 2012, p. 89); ou até na voz do narrador: “Os pais não deixariam ela viajar com o namorado” (XERXENESKY, 2011, p. 40).

Ainda na comparação entre o que prega a gramática normativa (interessante meu uso inconsciente do verbo *pregar*, mas, de fato, sempre imagino os gramáticos puristas como defensores de um tipo de religião) e o que aparece no texto literário, no que diz respeito à pontuação, muitas regras também perderam espaço na prática. Cada vez menos se vê o uso de vírgulas em adjuntos adverbiais deslocados: “De tempos em tempos o homem atira o olhar para a esplanada a fim de ver se algum novo cliente chegou” (BETTEGA, 2013, p. 131); nem mesmo nas orações subordinadas adversativas se obriga o uso da vírgula: “Pega um táxi até a Ithaca Road mas não entra no prédio” (SCOTT, 2013, p. 60).

Seria possível passar uma década enumerando os casos em que o escritor contemporâneo abdica das normas gramaticais; no entanto, não é o que pretendo. Meu objetivo é mostrar como são frágeis quaisquer tentativas de pôr a literatura sob uma legislação.

Se não há regras, se não há *certo*, como pode haver *errado*? Creio que não haja. Nenhum dos pontos que serão tratados adiante pode ser considerado, a priori, erro. Não há como afirmar que são aspectos *sempre* prejudiciais à leitura.

Ainda assim, trago a ideia de que, em um espaço e em um tempo, seja possível observar o comportamento de um grupo e, dele, deprender algum conhecimento. É neste momento que se corre o risco de repetir a lógica obtusa da gramática: o que é descritivo passa a ser normativo. Por isso, faço questão de salientar que não tenho a intenção de trazer leis invioláveis. Quero apenas mapear as principais questões de técnica que surgem no meu ofício de editor, de acadêmico, de escritor; e, assim, partir para o debate das consequências de certas escolhas.

Para discutir isso na prática, pensei em ir atrás de exemplos de problemas na literatura brasileira contemporânea, mas havia dois obstáculos: o primeiro é que a qualidade técnica da prosa contemporânea é alta, e isso demandaria tempo demais para encontrar os exemplos certos; o segundo é que eu não queria fazer isso nos textos dos meus colegas escritores. Então, achei que a solução seria trazer narrativas em revisão ou durante o processo de publicação, ou seja, textos do meu trabalho na editora. Cheguei a cogitar não identificá-los. No entanto, esta é uma cidade onde todos se conhecem e, mesmo sem o nome do autor, eventualmente o material seria reconhecido, algo nada agradável.

Eu precisava de textos recentes da literatura brasileira, de preferência com uma vastidão de problemas técnicos, que me permitissem exemplificar quase tudo que trago aqui como pontos a observar (e talvez evitar). Eis que a solução surgiu como se fosse magia: há um autor, conhecido de todos, que assumidamente não dá importância para a forma, a técnica; tampouco é alguém cujo círculo de amizades (ou mesmo literário) eu compartilhe: Paulo Coelho.

Assim, busquei passagens dos livros dele para ilustrar as questões que abordo de técnica do texto literário. Não é meu objetivo, com isso, fazer juízo de valor ou diminuir as obras citadas, muito menos entrar em discussões sobre a relação entre qualidade literária e quantidade de vendas. Em nada me interessa o autor dos textos nem eles próprios, senão para analisar aspectos que concernem apenas à técnica textual em si. Sequer creio que seja preciso ler todas as citações do autor aqui presentes. Basta observar os grifos (todos meus) e a análise subsequente. Ressalto, ainda, que não me detive na leitura dos romances citados; meu objetivo sempre foi buscar trechos que fossem convenientes para o que proponho aqui — o que não foi tarefa difícil.

Sem mais retórica, vamos aos itens.

Adjetivos

Segundo Yagoda (2006), que é bom evitá-los é um dos poucos pontos em que os sábios da escrita concordam. Ele se refere a Voltaire — “O adjetivo é o inimigo do substantivo” — e a William Zinsser — “A maioria dos adjetivos são... desnecessários. Como os advérbios, eles são espalhados nas frases por escritores que não param para pensar que o conceito já está no substantivo”. Yagoda completa com a citação de Mark Twain: “Se você pegar um adjetivo,

mate-o. Não, não digo totalmente, mas mate a maior parte deles — e o resto será valioso. Eles se enfraquecem quando estão próximos. Eles dão força quando estão separados. O hábito dos adjetivos ou da prosa prolixa, difusa e floreada, uma vez fixado na pessoa, é tão difícil de se livrar como qualquer outro vício” (2006, p. 15-16).

Entre todos os elementos tidos como *proibidos* pelos estudiosos da técnica literária, a adjetivação talvez seja o mais controverso — ou, ao menos, o que tem mais defensores. Ou ainda, entre todos os itens a se evitar, os adjetivos talvez sejam o que pode, com mais frequência, servir para o *bem* da prosa (com perdão pelo maniqueísmo).

Então, quando devem ser usados os adjetivos? Embora esteja regendo o texto jornalístico, o *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo* aponta um caminho:

O texto noticioso deve limitar-se aos adjetivos que definam um fato (...), evitando aqueles que envolvam avaliação ou encerrem carga elevada de subjetividade (*evidente, imponderável, belo, bom, ótimo, inteligente*, etc.). Mesmo nas matérias opinativas, em que o autor tem maior necessidade de recorrer aos adjetivos, a parcimônia é boa conselheira. O jornalista pode sempre **mostrar** que um temporal foi *devastador* e um incêndio foi *violento*. Ou que uma peça constitui *retumbante* fracasso. Tudo isso sem poluir seu texto com dezenas de qualificativos (MARTINS, 1997, p. 32).

Yagoda (2006) concorda; afirma que a raiz do problema é o excessivo afeto que os escritores preguiçosos têm por essa classe de palavras. É fácil, fácil demais, ele diz, descrever uma mulher como *bonita*. É preciso ter muito mais força verbal, mas é mais efetivo, para apontar que *os queixos de todos os homens no recinto caíram quando ela entrou* (p. 22).

Esses dois raciocínios, de Martins e de Yagoda, servem para chegar a um ponto: o mau uso de adjetivos se dá quando eles se tornam a solução fácil; em vez de ampliar o espaço do leitor, o reduzem. A frase de Coelho (1992) ilustra bem a ideia: “Eram encontros demorados com homens estranhos e mulheres bonitas, todos com uma aura de sensualidade enorme vibrando em torno” (COELHO, 1992, p. 30). Eis um desfile de adjetivos óbvios e inúteis.

A solução, aponta Provost (1985), é usar palavras específicas, que costumam ser melhores que as genéricas, pois “gravam uma imagem mais precisa e ajudam o leitor a ver o que você está descrevendo” (p. 83-84). Ele dá um exemplo: “Imagine uma *caixa*. Agora, imagine uma

caixa preta. Agora, imagine uma *caixa preta com dobradiças de prata brilhantes*. Você pode ver a caixa com mais clareza” (p. 83). No entanto, ele alerta que deve haver um limite:

Eu poderia falar sobre uma *pequena caixa preta com dobradiças de prata brilhantes no fim de um dos lados, com um tampo de mármore incrustado, no qual há um coração carmim pintado com os cupidos mais queridos dançando em volta do coração*, e por aí vai. Você veria a caixa, mas ficaria entediado por ela e por mim (p. 84).

Provost (1985) indica o caminho: “Tente ser específico sem ser prolixo. Não faça uma frase específica pendurando nela um trem de carga de detalhes” (p. 84). Ao contrário, “faça-a específica cortando fora todas as possíveis combinações de palavras em prol daquelas poucas que dizem o que você quer que digam” (p. 84).

Yagoda (2006) diz que o abuso de adjetivos por parte de alguns escritores levou à difamação de toda uma classe de palavras. O uso de adjetivos feito com recurso e criatividade aponta, mais que qualquer outro traço, para um escritor de primeira classe. É um indicativo de originalidade, juízo, capacidade de observação (p. 24-25). Sem dúvida, mas não é para qualquer um.

Advérbios

Yagoda (2006) diz que o advérbio é como o adjetivo, apenas um *tanto mais* — em termos de ser desrespeitado enquanto classe. Ele cita Phil Phantom, que escreveu, no livro *The guide to writing good trash*:

Criaturas preguiçosas, desajeitadas, indolentes e sem espinha usam verbos simples e então penduram advérbios para fazer sentido. Porque somos seres sensíveis, com cérebro, espinha dorsal e polegares opositores, nós temos a habilidade de procurar e encontrar o verbo preciso, que melhor descreve a ação (2006, p. 40).

O uso em demasia de advérbios é tido como um dos problemas mais unânimes quando se discute a técnica do texto (para não gerar erro de comunicação: quando se fala em advérbios, são apenas os que terminam em *mente*; afinal, não faria sentido evitar o uso de *não, hoje, menos, também*, entre outros). Embora, no manual de jornalismo, não haja menção ao uso de

tais advérbios como algo problemático, em qualquer sala de escrita criativa, eles são caçados e cortados com a tenacidade da espada.

O advérbio traz dois possíveis prejuízos à frase. O primeiro é semelhante ao do adjetivo: reduz as possibilidades de leitura, pois determina em excesso. O segundo diz respeito ao ritmo e à fluência da leitura — ele alonga a frase. Trago um exemplo:

Deixou o casal e foi até o lugar onde Rotha estava dormindo. Passou carinhosamente a mão em seus cabelos, até que a menina acordasse — talvez estivesse fazendo contato com os anjos que aparecem em sonhos, e Vahalla não queria interromper abruptamente a conversa.
Rotha finalmente abriu os olhos (COELHO, 1992, p. 165-166).

Me soa como uma boa amostra de mau uso dos advérbios. Dizer que passou a mão *carinhosamente* remete a um carinho ao mesmo tempo genérico e abstrato; mais árduo seria descrever a forma desse gesto, o ritmo, talvez um sentimento, enfim, uma maneira de deixar a cena mais forte, específica, mais visual, única. Depois, vem *abruptamente*, que sequer precisaria estar ali, pois interromper já dá conta do sentido. Se o autor achasse fundamental dar mais ênfase, *não queria interromper a conversa de repente* seria muito mais adequado, com melhor leitura e sem separar o verbo do objeto. A terceira ocorrência, *finalmente*, poderia também, no contexto analisado, ser suprimida. *Rotha abriu os olhos* seria mais impactante, direto. De novo, se o autor achasse indispensável comunicar um pouco mais, o uso de *por fim* ou *enfim* deixaria a frase mais enxuta.

Registro aqui mais um exemplo de como esse advérbio suja e alonga a frase: “Ele continuou calado, concentrado na estrada, possivelmente achando que ela errara o caminho” (COELHO, 1992, p. 28). Uma leitura em voz alta comprova o quanto o advérbio é nocivo ao ritmo, problema que se intensifica quando há a companhia de dois elementos maléficos: um verbo no gerúndio e uma rima interna (*calado, concentrado*). Nesse caso, a supressão do advérbio não seria a salvação da frase — nem tudo pode ser salvo —, mas diminuiria o impacto nefasto nos ouvidos do leitor.

Beletrismo e vocabulário

Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2004) trata do beletrismo (e sua evolução — ou involução) na definição de *belles-lettres*:

Com o tempo, passou a rotular a produção literária caracterizada pela elegância, decoro, polidez e requinte. Até que, hoje em dia, adquiriu a simples acepção de literatura, mas com acento pejorativo que o vernáculo *beletrismo* e o seu cognato *beletrista*, dele derivados, acusam flagrantemente (p. 54).

Assim, é considerado beletrismo, *atualmente*, o estilo de texto rebuscado ou erudito em demasia (sem que jamais seja possível definir o que é demasia). Para Provost (1985), significa usar palavras longas quando há outras boas e curtas disponíveis; usar palavras incomuns quando há familiares à mão; usar palavras que parecem obra de um campeão de palavras cruzadas, não de um escritor (p. 50). É curioso observar que, na noção de economia de texto dos norte-americanos, não basta achar a palavra com melhor significado, é importante que ela seja *curta*. Está certo, alguém pode objetar com o argumento de que palavras muito longas tendem a ser rebuscadas, e talvez valha observar melhor esse aspecto. No entanto, Assis Brasil pensa um pouco diferente:

(...) entendi as palavras como uma dupla concepção: uma delas é a palavra em si, quer dizer, com seu conteúdo semântico exato. E a língua portuguesa tem um *thesaurus* léxico imenso. Inclusive, com palavras que já saíram de moda. Descobri que a palavra pode ter um conteúdo em si. Desde então, eu passei a usar a palavra certa. Então, digamos, ficando na arquitetura das igrejas, não posso dizer *aquelas cerquinhas com as coluninhas onde as pessoas vão comungar*, não é isso, tem nome. É uma *balaustrada do comungatório*. Estas palavras são para mim exatas, eu preciso tê-las. Numa janela, não são as *madeirasinhas que separam os vidros*, aquilo tem nome, chama-se *caixilho*. Não é uma questão de rebuscamento, mas sim de dizer a palavra certa. E muitas vezes essa palavra certa é muito bonita, até por ser esquecida, por ter perdido um pouco seu uso, ou não existir mais o referente dessa palavra. A palavra tem um conteúdo semântico preciso, e não tenho problema nenhum em usá-la. Já que a palavra existe, eu a uso (2014, p. 37).

Aqui, é importante pontuar a diferença do conceito de *palavra certa* de Assis Brasil para o de Flaubert. O francês mirava no ritmo, assunto que virá mais adiante. Já Assis Brasil concerne à

semântica. No entanto, o próprio Provost (1985), em outro momento, traz uma opinião similar à de Assis Brasil: “Antes de escrever um substantivo que seja modificado por um ou dois adjetivos, pergunte a si mesmo se não há um substantivo que possa transmitir a mesma informação”. Ele exemplifica que uma *casa enorme* é uma *mansão*; que, em vez de *tratamento cruel*, talvez cause impressão mais forte usar *selvageria*, *barbárie* ou *brutalidade* (p.78).

Nesse momento, pode haver um dilema existencial: deve-se ser preciso e usar a palavra certa (pensando na semântica) mesmo que ela seja *balaustrada*? Entra aí uma questão subjetiva, pois é impossível definir o que é uma palavra complicada ou familiar, ao menos sem definir *para quem*. Jamais esqueço que meu avô usava um vocabulário que me soava rebuscado, mas isso jamais se deu por motivo intelectual: eram palavras corriqueiras do *tempo dele*. A discussão agora parece estar mais em adequação de léxico que em beletismo, e eu acredito que grande parte dos autores acusados de pernósticos escreva com vocábulos que lhes soam naturais. Não todos, é evidente.

Então, eis o desafio do escritor: como buscar uma palavra original, mas que não seja estranha? A arapuca de ir atrás de uma palavra nova é deslizar na falta de domínio de seu sentido, como apontam Hall e Birkerts (1991):

Dicionários de sinônimos e outros livros listam palavras que se parecem umas com as outras. Escritores experientes podem usá-los, às vezes, para chacoalhar seu cérebro em busca não de um *sinônimo*, mas da palavra *certa*. (...) Há momentos em que escritores sem sofisticação encontram a desgraça em um livro assim, que nos fornece palavras que são *semelhantes* a outras, mas nós temos de reconhecer a *diferença* entre elas. Escritores iniciantes deveriam ser cautelosos com dicionários de sinônimos, pois, se acreditam com o fundo do coração em sinônimos, eles podem produzir uma prosa que significa algo completamente diferente do que pretendiam (p. 90-91).

Este é um tema difícil de ser concluído, mas, como vale para outros tópicos discutidos, a luta do escritor é a busca da sua medida, como revela Assis Brasil:

A questão toda, no fundo, a literatura é uma questão de medida. É, de medida. É saber o que dizer, essa é a medida. Eu tenho de ter a medida do meu texto, tenho de ter a minha medida narrativa. Eu tenho de saber dizer isso de tal

maneira que qualquer palavra seja necessária, mas seja também suficiente. Essas duas qualidades, necessidade e suficiência, é que me orientam nesse assunto. Então, se a palavra não é necessária, tiro fora. Mas no momento em que eu ponho essa palavra, não pode ser outra mais, não precisa acrescentar outra mais. Ela tem de ser suficiente também (2014, p. 52).

A medida, essa entidade idealizada e inalcançável! Ou, como prefere Yagoda (2006): “Muito disso é uma questão de gosto, pode ter certeza” (p. 28).

Decorrentes do desequilíbrio da medida são os problemas de variação, principalmente de vocabulário — às vezes muito formal, outras informal —, mas não somente; há também os aspectos gramaticais. Me soa bastante estranho quando um autor usa a norma culta na regência de um verbo e, logo em seguida, usa a forma oral em uma regência semelhante. Ou quando usa *pra* e, em seguida, uma ênclise. É como se a pessoa combinasse chinelo e bermuda com terno e gravata. Isso acontece muito em relação ao vocabulário, seja na fala dos personagens (mais volúveis, dentro de uma ideia de representação da oralidade), seja na voz do narrador. Muitas vezes pode soar até mesmo como preconceito linguístico — o narrador é culto e erudito; os personagens, não (contudo, esse é um fio que não pretendo conduzir na minha investigação).

Hall e Birkerts (1991) também abordam a adequação de vocabulário: “Alguns verbos são muito exorbitantes para o uso normal. Escritores os utilizam quando pensam que sua prosa deve usar roupas extravagantes ou quando eles não acreditam totalmente no que estão dizendo” (p. 110). Além disso, eles trazem um outro termo importante e próximo da discussão presente, que é o estilo: “Uma mudança de estilo, mesmo que sutil, é sempre uma mudança de significado, mesmo que sutil” (1991, p. 104).

Outro que trata do tema é Zapata (1997). Para ele, há quatro estilos comuns aos escritores iniciantes, e todos devem ser evitados. Um deles é o estilo formal.

O estilo formal não é a peste negra, de modo que ocasionalmente pode ser empregado como recurso dentro de um texto narrativo. Não serve, sem dúvida, como maneira de escrever ficção (ou resulta artificial demais para a sensibilidade contemporânea); de qualquer forma, é muito recomendável utilizá-lo em doses pequenas; de vez em quando e sem abusar (1997, p. 65).

Isso introduz a ideia de que o beletismo não se restringe ao léxico. O rebuscamento também pode ser de forma, seja pela complexidade da sintaxe, seja pelo uso de recursos antiquados, como longas descrições. Nada disso impede que se faça um bom texto, como comprova Rafael Bán Jacobsen em *Caligrafia do espanto*:

O caseiro nos recebe sem demora, e, apesar da idade impressa nos vincos da pele crestada e nos cabelos sem cor, o velho caminha ligeiro, guiando-nos pela chácara com uma solicitude que não oculta completamente a insatisfação — talvez tristeza — por ter de receber aqueles que desconstruirão o recanto onde fez sua vida; sim, é o mesmo homem da outra vez, embora ele não possa me reconhecer entre os tantos que aqui passaram veraneio. Do lado esquerdo, o sobradinho quadrado despido de estilo, paredes cruas, ainda com aparência de obra inacabada; mais à direita, a casinhola onde morava o velho; no terreiro entre as duas construções, igual a no passado, galinhas sacolejam de um lado para outro, bicando migalhas, esvoaçando de quando em quando, mas, como se obedecessem a um secreto imperativo de grupo, não escapam jamais para os fundos do pátio, onde se entremeiam arbustos espinhentos, coqueiros e outras árvores frutíferas. A mim, acostumado à sobriedade das araucárias e dos ciprestes, sempre surpreende a paisagem tropical, por mais que costume viajar e, já há dois meses, viva a milhares de quilômetros do sul. Perco-me, por uns segundos, na contemplação das copas, que, sem pudor, misturam folhas e frutos, sobrepondo as gotas rubras das pitangas aos corações alaranjados dos cajus; de onde estamos, contudo, é impossível ver o tamarindo, a árvore predileta de Tales, cujo segredo é também um pouco meu (2012, p. 3).

Eis um texto que foge do comum na linguagem (*galinhas sacolejam como se obedecessem a um secreto imperativo de grupo*), na sintaxe (com longos apostos, uso de ênclise, elementos deslocados, frases extensas e muitos períodos subordinados) e até mesmo na descrição. Talvez Zapata o rotulasse como *estilo formal*. Tudo isso feito com habilidade, no entanto, só comprova a relatividade da regra.

Para finalizar este item, retorno ao rebuscamento. Para Provost (1985), o grande problema da linguagem difícil é que ela compromete o pacto de leitura: “Palavras obscuras, palavras difíceis e palavras que não chegam a metros do sentido para o qual foram designadas também quebram o feitiço do leitor” (p. 142). Note-se que a imprecisão do vocabulário é citada, quase como um efeito colateral inevitável para quem arrisca *palavras difíceis* e tenta,

ineptamente, fugir do óbvio, da frase feita, do chavão. Por outro lado, arriscar *palavras fáceis* também traz uma série de consequências.

Lugares-comuns e vícios de linguagem

Os lugares-comuns, tratados no início deste capítulo, são comuns a um universo — um tempo e um espaço. É normal que, com o tempo, alguns lugares-comuns deixem de sê-lo. Uma expressão como *relicário de beleza*, nos dias de hoje, não tem mais o uso que já teve em outros tempos.

Já os vícios de linguagem são particulares — é evidente que podem se repetir em diversas pessoas, mas não é dessa repetição que surge o problema, e, sim, da repetição dentro do próprio texto. São duas coisas diferentes; porém, complementares.

Todo autor tem seus cacoetes, que nem sempre podem ser chamados de erros. Há os que usam demais expressões como *foi então* ou *foi quando*, há os que colocam marcações temporais em demasia (tudo acontece *num fim de tarde chuvoso, num domingo de sol forte, numa manhã cinzenta*). Eu poderia enumerar uma centena de possíveis cacoetes, marcas de linguagem que, isoladamente, talvez não fossem consideradas problemas, mas que, no entanto, tornam-se incômodas enquanto reincidentes, como *agora, então, apenas, por isso, eis que, na verdade, enquanto isso, ao mesmo tempo, cada vez, desde que, naquela época, de repente*, ou até algumas mais rebuscadas, mas igualmente inconvenientes quando repetidas, como *num torvelinho, num átimo, nesse ínterim*. Grande parte dessas expressões serve apenas para o encadeamento das frases, e é natural que haja menos atenção na hora de redigir aquilo que não é o essencial. Com o texto sendo editado em computador e a ferramenta de localizar texto, fica fácil perseguir os vícios — e também identificar os dos outros. Como em *As Valkírias*, no qual Paulo Coelho utiliza os seguintes termos: *agora* (94 vezes); *apenas* (61 vezes); *então* (58 vezes); *momento* (55 vezes); *depois* (53 vezes); *um pouco* (43 vezes); *antes* (36 vezes); *alguma coisa* (25 vezes); *por isso* (24 vezes); *em silêncio* (20 vezes); *de repente* (20 vezes); *cada vez* (19 vezes); *como se* (19 vezes); *realmente* (12 vezes); *naquela época* (9 vezes); *desde que* (8 vezes); *longo tempo* (6 vezes); *ao mesmo tempo* (5 vezes); *quase meia hora* (3 vezes). Tudo isso num livro de 224 páginas de texto.

De volta aos clichês, Werneck cita Hannah Arendt (em *A vida do espírito*).

Clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm a função socialmente reconhecida de proteger-nos da realidade, ou seja, da exigência de atenção do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera exigência. Se respondêssemos todo o tempo a essa exigência, logo estaríamos exaustos (2009, p. 9).

Werneck prossegue: “Em outra citação, que já se tornou ela mesma lugar-comum quando se fala de lugares-comuns, o americano H. L. Mencken vai no mesmo rumo e afirma que os clichês têm origem no *medo do desconhecido*, no conforto medíocre de quem, preferindo não arriscar, se basta com fórmulas prontas” (2009, p. 9). Os clichês são recorrentes em Coelho (1992): “Ele estava olhando fixo para aquela imensidão” (p. 33); “alguma coisa estranha estava acontecendo” (p. 55); “Seus olhos brilhavam de alegria” (p. 78); “O silêncio era total” (p. 113); “Chris esperava o bote” (p. 160). São sintomas de uma redação que não demanda maiores esforços, pode-se escrever assim sem que escorra sequer uma gota de suor.

Outro ponto do uso de lugar-comum — que Werneck não menciona, mas deve ter imaginado — se relaciona com o fato do autor não ser capaz de identificá-lo. Isso inclusive justifica a existência de *O pai dos burros*; se todos soubessem quando utilizam um lugar-comum, não seria necessário fazer uma compilação para demonstrá-los. Assim, o lugar-comum surge não apenas como desleixo, saída fácil ou *medo do desconhecido*, mas também pela dificuldade de ser identificado pelo próprio autor — assim como ocorre com a maioria dos problemas aqui abordados.

Repetições

Depois de examinar as expressões reincidentes, eis o momento de abordar a repetição de palavras. Evitá-las, essa foi umas das normas que mais me surpreendeu nas oficinas de criação — jamais havia percebido que a repetição era algo prejudicial. No entanto, logo desenvolvi a capacidade de detectá-las e passei a caçar repetições com a fúria de um gramático purista.

Do mesmo modo como acontece com diversos pontos aqui trazidos, a repetição se mostra um problema por evidenciar a solução fácil, a falta de cuidado e de labor. É natural que a

mesma palavra venha à mente do escritor no momento primeiro da escrita, quando o texto surge em forma de rascunho. Na edição, no entanto, deve ser polido.

Nas regras do jornalismo, jamais imaginei que a repetição estaria listada, mas está: “Atente para uma série de verbos ou partículas cujo emprego abusivo chega, por vezes, a comprometer a matéria: *que (...), ser (...), ter e estar (...), já (...), vai, vão (...), para (...), um, uma, seu, sua e cujo*” (MARTINS, 1997, p. 253-254). Ao mesmo tempo, é mostrado um tipo de repetição que pode ser saudável:

Determinadas repetições podem dar força aos títulos, quando criteriosas e adequadas à situação descrita: *Polícia apura polícia no sequestro / (...)* *Ninguém é de ninguém na noite / Artistas convidam artistas para exposição.* Em outros casos, no entanto, elas apenas denotam falta de recursos: *Proposta para a dívida não é para já, esclarece a Fazenda / Deputado tira prorrogação de mandato de prefeitos de capitais de relatório / Inflação na UE baixa a seu índice mais baixo em 20 anos / Municípios farão vigília para fazer incluir suas propostas na nova Carta. / Casas inventam atrações para atrair público* (MARTINS, 1997, p. 288).

Ao contrário do que é citado no manual de redação, repetições de preposição (como *para* e *de*) ou de artigos não costumam ser malvistas nas rodas literárias. Outras, são.

A repetição mais comum é de verbos; talvez seja a mais prejudicial ao texto e a mais fácil de ser evitada, sempre com um olho na armadilha do rebuscamento desnecessário. *Saber, parecer, perceber, permanecer, olhar, estar, dizer, fazer*; uma lista com os verbos mais usados — e, portanto, mais repetidos — não seria uma tarefa muito complexa. Acredito que, em noventa e nove de cada cem casos, o escritor possa escapar desse tipo de repetição com dedicação de poucos minutos; afinal, ela só está ali por distração; ou por negligência, como em Coelho (1990): “Não consegui completar a frase, porque não achava nenhuma razão para que o Mestre conseguisse materializar espíritos” (p. 34). E também no trecho a seguir:

Comecei a escutar o barulho da terra, um barulho surdo, rouco, e aos poucos fui me transformando na semente. Não pensava. Tudo era escuro e eu estava adormecido no fundo da terra. De repente, alguma coisa se moveu. Era uma parte de mim, uma minúscula parte de mim que queria me despertar, que dizia que eu tinha de sair dali porque havia outra coisa *lá para cima*. Eu

pensava em dormir e esta parte insistia. Começou por mover meus dedos, e meus dedos foram movendo meus braços — mas não eram dedos nem braços, e sim um pequeno broto que lutava para vencer a força da terra e caminhar em direção à tal *coisa lá em cima*. Senti que o corpo começou a seguir o movimento dos braços. Cada segundo parecia uma eternidade, mas a semente tinha uma coisa *lá em cima* e ela precisava nascer, precisava saber o que era. Com uma imensa dificuldade a cabeça, depois o corpo, começaram a levantar (p. 34).

Eis uma incidência quádrupla do verbo *começar* em apenas um parágrafo! Haveria inúmeras formas de escapar da repetição (*Passei a escutar o barulho da terra; Primeiro, moveu meus dedos; isso sem usar iniciar ou principiar, que poderiam ser inadequados ao estilo do autor*).

Outro verbo que tem histórico de repetição é *parecer*. Ele é bastante usado para escapar da armadilha de um narrador em terceira pessoa que não seja onisciente ou de um em primeira pessoa, casos em que o narrador não tenha acesso ao que pensam e sentem os personagens e não possa afirmar se as palavras vinham mesmo direto da alma (então, *pareciam vir direto da alma*) ou se a pessoa estava efetivamente em transe (*parecendo estar em transe*). A resolução para esse tipo de problema, às vezes, é um pouco mais trabalhosa; mesmo assim, nunca há de faltar opções.

Era mais um barulho do que uma língua, com palavras que pareciam vir direto da alma, sem sentido lógico. Lembrei rapidamente nossa conversa na igreja, quando ele me falou da revelação — de que toda a sabedoria consistia em escutar a própria alma.

“Talvez esta seja a linguagem dos anjos”, pensei, tentando imitar o que faziam — e me sentindo ridícula.

Todos olhavam para a Virgem do outro lado do rio, parecendo estar em transe. Procurei-o com os olhos, e vi que estava um pouco distante de mim. Tinha as mãos levantadas para o céu, e dizia também palavras rápidas, como se conversasse com Ela. Sorria, concordava, e às vezes fazia expressões de surpresa.

“Este é o seu mundo”, pensei.

Aquilo começou a me assustar. O homem que eu queria ao meu lado dizia que Deus também era mulher, falava línguas incompreensíveis, entrava em transe, e parecia próximo dos anjos. A casa na montanha começou a parecer menos real, como se fizesse parte de um mundo que ele já havia deixado para trás.

Todos aqueles dias — desde a conferência em Madrid — me pareciam parte de um sonho, uma viagem para fora do tempo e do espaço da minha vida (COELHO, 2001, p. 48).

Afinal, o autor foi capaz de usar o mesmo verbo *cinco vezes* em meia página. No decorrer do livro (*Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei*), foram 67 ocorrências; e mais ainda em *As Valkírias* (79) e em *Onze minutos* (95). Assim, fica cansado o verbo, e também o leitor.

Parecido com o caso da repetição dos verbos é o de muitos adjetivos, advérbios e substantivos, como em Coelho (1990): “(...) tentar ganhar tempo e conseguir favores, enquanto rapidamente traça uma rota de fuga. Ao mesmo tempo (...)” (p. 32). “Talvez fosse melhor mesmo seguir o conselho de Petrus, e deixar que as coisas acontecessem por si mesmas” (p. 33); “e depois cavar um buraco no chão e empurrá-la para dentro do buraco” (p. 195). Todas essas são repetições sintomáticas de um texto sem o olhar técnico. Como ocorre com os verbos, consegue-se, com algum exercício cerebral, resolver esses problemas.

Há casos em que a repetição se dá entre substantivo e verbo. O prejuízo é o mesmo.

Decidi fazer o trabalho um pouco mais devagar, de maneira que eu chegasse ao final antes da dor me vencer. Tirei a camiseta, enrolei na mão, e recomecei a trabalhar mais protegido. A ideia foi boa: rompeu-se a primeira fibra, logo depois a segunda. A pedra gastou seu corte e procurei outra. Cada vez que parava o trabalho (...) (COELHO, 1990, p. 195-196).

A repetição de palavras, porém, não se dá apenas em um pequeno trecho ou diversas vezes. Em certa ocasião, revisando um livro, percebi que a palavra *melífluo* aparecia duas vezes, mas com quarenta páginas separando uma ocorrência da outra. É uma palavra forte e menos usual; cabia muito bem no contexto do livro — mas apenas uma vez.

No entanto, é importante ter cuidado com o cerco à repetição, sobretudo nos substantivos concretos. Se uma cena se passa num quarto, talvez seja necessário usar *cama* algumas vezes. Tentar evitar a repetição e dizer que o personagem deitou *no local habitualmente usado para nele repousar o corpo* seria doentio. Nesse momento, concordo com Martins (1997):

Não transforme em preocupação obsessiva o receio de repetir palavras na mesma frase ou muito próximas entre si. Se você já usou hospital e estabelecimento, por exemplo, recorra novamente a um deles, caso o texto exija, e nunca a *nosocômio* (p. 253).

Já a repetição dos pronomes — demonstrativos, possessivos e indefinidos — não é muito falada; porém, a meu ver, se trata de um dos indícios mais fortes de escrita sem observação da técnica. Autores inexperientes costumam usar em excesso *isso*, *esse*, *aquela*. Quase sempre, pode-se resolver a frase limando o pronome e deixando apenas o artigo. Magos também gostam de demonstrar:

Tudo o que o rapaz entendia naquele momento era que estava diante da mulher de sua vida, e sem nenhuma necessidade de palavras, ela devia saber disto também. Tinha mais certeza disto do que de qualquer coisa no mundo, mesmo que seus pais, e os pais de seus pais dissessem que era preciso namorar, noivar, conhecer a pessoa e ter dinheiro antes de se casar. Quem dizia isto talvez jamais tivesse conhecido a linguagem universal, porque quando se mergulha nela, é fácil entender que sempre existe no mundo uma pessoa que espera a outra, seja no meio de um deserto, seja no meio das grandes cidades. E quando estas pessoas se cruzam, e seus olhos se encontram, todo o passado e todo o futuro perde qualquer importância, e só existe aquela momento, e aquela certeza incrível de que todas as coisas debaixo do sol foram escritas pela mesma Mão (COELHO, 1991, p. 53).

São *sete* incidências de pronomes demonstrativos em um parágrafo com quatro frases. Sem alterar a estrutura, não seria problema cortar um dos dois *disto* que vêm quase juntos na terceira linha, ou até os dois. Da mesma forma, *aquela* e *aquela* na penúltima linha poderiam ser trocados por *o* e *a*. Além do prejuízo sonoro que causa a repetição dos demonstrativos, há o risco de ser menos preciso (*isso* pode soar vago e estar no lugar de uma expressão mais complexa), ou dizer em demasia, como em *aquela certeza incrível*; se a certeza já está sendo qualificada de incrível, qual a necessidade do demonstrativo? É mais um caso de redação mecânica, que sai fácil, sem reflexão.

Já no caso dos possessivos, o perigo maior reside em narrativas em terceira pessoa, quando o uso de *seu* e *sua* tende a se proliferar: “Talvez, em seu mundo, fosse verão; e seu corpo estivesse quente pelo desejo de alguém que a esperava. Mesmo que esta outra pessoa existisse apenas em seu delírio” (COELHO, 1998, p. 41). Entre os pronomes, os possessivos, para mim, são os mais complicados para limpar do texto; algumas vezes, sua supressão pode deixar a frase confusa ou mesmo estranha.

Os indefinidos também aparecem em demasia no texto do escritor afoito, sobretudo *algo*, *algum(a)*, *alguém*, *ninguém*, *tudo* e *cada*. Isolado, o pronome não é danoso; recorrente, sim. Isso vale para frases curtas — “Você deve ter reparado que fiquei algum tempo no carro. Sempre que esqueço alguma coisa na hora de sair de casa, sinto que meu anjo da guarda está agindo” (COELHO, 1992, p. 77) — ou parágrafos inteiros, como no trecho:

Mesmo que fosse por apenas meia hora, e aquilo parecesse desnecessário, ridículo, se acontecesse alguma coisa, um carro podia parar, e alguém veria o bilhete e saberia a direção que os dois tinham tomado. Precisavam facilitar a tarefa dos instrumentos do anjo da guarda.

Buscavam as Valkírias. Não ali, naquele final de mundo — porque nenhuma vida resiste por muito tempo nas badlands. Ali — bem, ali era apenas um treino. Para Chris.

Mas as Valkírias estavam por perto, e alguma coisa parecia dizer isto. Deixavam rastros. Viviam pelo deserto, não paravam em nenhum lugar — mas deixavam rastros.

Os dois tinham conseguido algumas pistas (COELHO, 1992, p. 80).

São *seis* ocorrências de pronomes indefinidos, e pelo menos a metade seria evitável com onze minutos de esforço: *alguma coisa* poderia virar *um problema*; *nenhuma vida* ficaria apenas *a vida*; e, em *algumas pistas*, bastaria cortar o pronome. Os indefinidos devem ser observados, pois, como o nome já explica, deixam tudo mais vago. Quando o autor escreve *alguma coisa*, será que não poderia dar um exemplo? Quando diz que *alguém poderia entrar*, não ficaria mais visual dizer que *um vizinho poderia entrar*?

O uso em demasia do *que* também é visto como um problema sério. De novo, há dois aspectos para atentar. O primeiro é de estrutura: o *que* muitas vezes introduz uma oração subordinada; se houver uma após a outra, a frase fica como que tomada de penduricalhos. É claro que o autor pode fazer uso de orações subordinadas em sequência, porém é um recurso que demanda enorme domínio da frase, sob pena de que se perca a clareza. Não é o que se vê em Coelho (1990): “Petrus então disse que eram duas frases que caberiam perfeitamente bem na boca de um ladrão que é surpreendido em pleno roubo de uma mochila” (p. 32). O outro problema do *que* é sonoro: não fica harmônico na frase dizer algo como “querendo sentir-se parte de um mundo que se movia, que passava na frente da lanchonete. Era tudo o que ele

podia fazer: olhar de longe e ver o mundo passar” (COELHO, 1992, p. 96). É perigoso apelar para a estética, mas parece consenso: muito *que* junto não agrada os olhos (e ouvidos).

Para fechar a lista de elementos a não se repetir, há o gerúndio, que foi nacionalmente condenado pelo seu uso — quase caricato — no telemarketing. Na literatura, assim como no jornalismo, também costuma ser um problema. No manual do Estadão, Martins (1997) exhibe essa preocupação: “Evite o gerúndio nos títulos, seja de notícias, seja de reportagens, artigos, comentários, críticas, crônicas, etc. Há sempre uma forma do presente que pode, com vantagem, substituir o gerúndio” (p. 285). O assunto volta a surgir páginas depois:

Evite a repetição excessiva do gerúndio, que tira a força da frase (principalmente quando ele não faz parte de uma enumeração ou seriação): O presidente, dando ênfase à declaração, garantiu que estava fazendo todos os esforços pelo país, tentando assim convencer a população de que seus esforços não vinham sendo vãos e exortando os cidadãos a que continuassem tendo esperanças (p. 304).

De forma semelhante ao que acontece com o advérbio terminado em *mente*, o gerúndio alonga a frase, prejudica o ritmo. Sua sonoridade não é agradável.

— Está nos devolvendo o que era nosso — disse uma mulher ao meu lado.
A frase era estranha.
— O que está devolvendo? — perguntei.
— O que nos foi roubado. A religião.
— Não, ele não está nos devolvendo — disse uma mulher mais jovem, sentada a minha direita. — Eles não podem nos devolver o que já nos pertence.
— O que você está fazendo aqui, então? — perguntou, irritada, a primeira mulher.
— Quero escutá-lo. Quero ver como pensam, porque já nos queimaram um dia, e podem querer repetir a dose.
— Ele é uma voz solitária — disse a mulher. — Está fazendo o possível.
A jovem deu um sorriso irônico, e virou-se para a frente, encerrando a conversa.
— Para um seminarista, é uma atitude corajosa — continuou a mulher, desta vez olhando para mim, e procurando apoio.
Eu não estava entendendo nada, fiquei calada, e a mulher desistiu (COELHO, 2001, p. 7).

São nove verbos no gerúndio, uma terrível poluição do texto. Muitos poderiam ser evitados com o verbo no presente (na voz dos personagens) ou no pretérito (na do narrador). Para Hall e Birkerts (1991), “o gerúndio implica uma ação continuada. Mas tenha certeza de que é sua *intenção* a diferença, e não está sendo apenas preguiçoso” (p. 106). No fim, soa como se todos os problemas de repetição se resumissem à preguiça, ou falta de esforço suficiente.

Rimas, ecos

Evitar rimas internas na frase: essa é uma norma que eu ignorava até estudar a técnica do texto. Eu desconhecia a importância da sonoridade. Tampouco imaginei que fizesse sentido para o jornalismo essa preocupação, e foi com surpresa que localizei a citação no manual do Estado: “Cuidado com as rimas, especialmente em *ão*, mais notadas pelo som forte: *Ministro nega pressão política para demissão / Advogado toma cuidado para não ser incriminado / Barulho na cidade revela insensibilidade*” (MARTINS, 1997, p. 288).

Moisés (2004) chama esse problema de *eco*, que assim define: “Diz-se da recorrência sonora em final de palavras, contíguas ou próximas: viciosa ou de efeito desagradável, em se tratando de prosa”. Ele segue: “Em vernáculo, a frequência de certas terminações como *ão*, *ar*, *ento*, *ente*, etc., constitui vício de linguagem (p. 136)”. É o que acontece na frase de Coelho (1992): “O comentário era desnecessário” (p. 65).

O problema também retumba quando há diversos verbos juntos na mesma conjugação de tempo e de pessoa. Eis um caso: “Encoste*ei* minha cabeça entre os joelhos, respire*ei* fundo e comece*ei* a relaxar” (COELHO, 1990, p. 36). Uma forma de evitá-lo é variar a terminação dos verbos (entre *ar*, *er* e *ir*) ou usar verbos irregulares, pois isso modifica também a terminação da conjugação em outros tempos, como pretérito perfeito e imperfeito, em que há propensão para ocorrência de ecos.

No ofício de editor, há uma história curiosa: uma vez, tive de mostrar para uma autora que o nome do personagem principal do romance — Fernão — causava problema. Fernão não podia usar o *não* que gerava sempre uma rima; isso sem falar de todas as outras palavras terminadas em *ão*. No fim, a autora preferiu manter o primeiro nome do personagem, mas passou a chamá-lo pelo sobrenome.

No entanto, como tudo que está sendo discutido nesta pesquisa, as rimas e os ecos não se configuram problema absoluto. Quem faz uso delas a favor do texto (e de um ritmo oralizado, porém bem-sonante) é o premiado escritor Marcelino Freire. Eis um exemplo singular: “Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada e chegar na delegacia e o cara puxar a nossa ficha corrida e dizer que vai acabar outra vez com a nossa vida” (2005, p. 31-33).

Adiante nas repetições de sons, Moisés (2004) atenta para o *parequema*: “Defeito de linguagem, caracteriza-se pelo encontro de dois fonemas idênticos em vocábulos sucessivos” (p. 338). Informalmente, eu costumava chamar esse problema de *gagueira*. Os trechos são de Coelho (2003): “pedido demissão e escutado do dono da loja de tecidos” (p. 40); “nua, com vodca, caviar” (p. 186); “Quando entrou no Copacabana naquela noite” (p. 115).

Existe também a cacofonia, definida por Moisés (2004): “Consiste num encontro desagradável de sons, geralmente por negligência. Embora típica da poesia, ocorre também na prosa” (p. 60). Pode ser visto em Coelho (2003): “(...) comentava que ela tinha mudado” (p. 231).

Fechando os pontos deste item, reforço que eles são de difícil percepção na escrita, mas se tornam gritantes na leitura em voz alta. É preciso apenas treinar o ouvido.

Ritmo e sonoridade

Sobre o ritmo, quem aborda o assunto com muito interesse é Assis Brasil:

(...) na verdade é uma separação dos acentos tônicos na frase. Então, por vezes eu, claro, emendo duas sílabas e separo uma só que me interessa. E depois separo as outras... pode ter uma, pode ter duas, três sílabas. São também da palavra, claro, mas, fundamentalmente, da frase. Então, duas sílabas tônicas da frase muito próximas fazem com que o leitor, na sequência, perca o ritmo. E ele acaba não lendo o restante da frase, ele fica só naquelas duas sílabas tônicas da frase. O restante ele praticamente não lê. Portanto, não entra na cabeça do leitor. Então, tem que pensar em distribuir bem as sílabas tônicas no decorrer da frase para que o leitor vá até o fim da frase, lendo, e percebendo que está lendo. É um trabalho, enfim... é um pouquinho trabalhoso. Bom, é possível que o leitor não se dê conta disso. É certo que o leitor não se dá conta, mas ele sente. Isso é importante (2014, p. 42).

No Brasil, ainda são raros os estudos sobre ritmo na prosa, assim como depoimentos como o de Assis Brasil, explicitando o uso de uma técnica. Nas oficinas de criação, se fala na parte sonora, na musicalidade, mas sem nenhum aporte teórico: parece que é uma questão apenas de um ouvido bem treinado. É como define Moisés (2004): “A eufonia consiste na combinação harmônica, agradável, de sons” (p. 177). Mas... agradável para quem? Como definir o que é harmônico?

Assis Brasil (2014) traz o conhecido exemplo de Flaubert, indignado por ter de mudar o nome do jornal em *Madame Bovary*, pois suas frases iriam perder o ritmo. E explica: “Na verdade, a gente lê, mesmo que leitura silenciosa, a gente lê com os pulmões, a gente lê com o diafragma” (p. 38). Depois de contar como se deu o surgimento da leitura silenciosa, Assis Brasil conclui:

A criança, quando começa a ler, lê em voz alta sempre. Um adulto que é alfabetizado lê em voz alta. Então, foi uma conquista da civilização, ou melhor, uma conquista da cultura, a leitura silenciosa; mas ficou o movimento dos pulmões, da respiração, mesmo que a pessoa não leia em voz alta. É uma longa explicação. Mas, enfim, de certo modo explica o porquê que, mesmo num texto que não é feito para ser recitado, a gente mantém um certo ritmo (2014, p. 39).

É por isso que todos os professores de escrita criativa recomendam a leitura em voz alta do próprio texto. Isso é fundamental para sentir o ritmo, o andamento da frase, a respiração, como afirma o próprio Assis Brasil (2014):

(...) a sonoridade da frase, por isso eu sempre leio em voz alta, porque aí eu percebo se há sonoridade ou não. E quando não há sonoridade, eu por vezes preciso mexer na frase, eu preciso... escandir a frase até que ela fique harmoniosa para mim. A música é importante (p. 41).

Quem traz uma opinião correspondente é James Wood:

Se a prosa deve ser tão bem escrita quanto a poesia, romancistas e leitores precisam desenvolver o terceiro ouvido. Temos de ler musicalmente, testando a precisão e o ritmo da frase, ouvindo o ruído quase inaudível de

associações históricas que se prendem à margem das palavras modernas, prestando atenção nos padrões, nas repetições, nas ressonâncias, decidindo por que uma metáfora é boa e outra não, avaliando de que forma a colocação perfeita do verbo ou do adjetivo confere à frase um caráter matematicamente definitivo (2011, p. 159).

Talvez para mergulhar no estudo sobre o ritmo seja preciso, mesmo, certo conhecimento musical. Por entender que se trata de um ponto bem mais complexo e subjetivo que os demais, vou apenas tangenciá-lo, guardando curiosidade para um estudo futuro.

Trocadilho e jogos de palavras

Sobre o trocadilho, parto mais uma vez da abordagem jornalística de Martins (1997):

São muito raros os casos de jogos de palavras ou trocadilhos que se justifiquem em jornal. Quase invariavelmente, eles soam de forma artificial e forçada. Ou, por associação de ideias, se repetem no mesmo dia em jornais diferentes, numa demonstração de falta absoluta de originalidade. Veja alguns exemplos de frases de gosto duvidoso, para dizer o mínimo: *Nudistas querem espírito despido de preconceitos.* (...) *A sapateira Joana da Silva, que não dá passo maior que a perna, tenta agora colocar um pé nos Jardins.* / *Até hoje os plantadores de cana só colheram prejuízos.* / (...) *Telefones estão no fim da linha.* / (...) *O futebol brasileiro torna-se cada vez mais exportador de pé de obra.* Eis, ao contrário, jogos de palavras aceitáveis: *Ao prefeito, com carinho.* / (...) *À procura do encanto perdido.* Em dúvida, não hesite: é preferível uma boa imagem ou título *tradicional* a um jogo de palavras pretensamente criativo que só comprometa o texto do jornal (p. 152).

É surpreendente que essa norma permaneça, pois atualmente os trocadilhos tomaram conta da imprensa. Ainda assim, me chama a atenção que o jornal desaprove a maioria dos jogos de palavras, exceto os que têm um referencial mais erudito, como os exemplos, que dialogam com um filme e um livro, respectivamente; posição que me soa um tanto elitista, mas não cabe aqui esse tipo de crítica — talvez seja apenas uma adequação ao (pretensão) público-alvo.

Outros que desencorajam os jogos de palavras — tanto para o texto literário quanto jornalístico ou acadêmico — são Zapata (1997) e Provost (1985). O primeiro afirma que o

bom texto é aquele em que o leitor pensa: “Estão me contando algo, em vez de me fazerem observar as peripécias das palavras” (p. 43). O segundo diz:

Geralmente, você deveria ficar longe dos jogos de palavras na sua escrita. Eles podem fazer com que você pareça esperto, mas irão reduzir o sucesso da escrita. O leitor presta atenção demais na forma e perde o trilho do conteúdo. Com frequência o leitor irá gargalhar diante da sua inteligência, mas deixará de levar a sério sua história (p. 143).

Ainda assim, há exemplos na nossa literatura de trocadilhos, inclusive no título. Eu mesmo tive de lidar com essa questão ao publicar *A virgem que não conhecia Picasso* (mas, em 2007, eu só queria me divertir). O elogiado volume de poemas de Angélica Freitas, lançado pela Cosac Naify, é intitulado *Rilke shake* — e mesmo assim as pessoas o leram. Também é na poesia o exemplo de Ondjaki, no livro *Há prendisajens com o xão*.

O principal problema dos trocadilhos, eu penso hoje, é que quase todos soam fáceis — como é o meu título, e *Rilke shake*, tanto quanto seria *milk Shakespeare*. Talvez um em um cem milhões possa ser digno de real admiração. Se perguntasse a intelectuais seu trocadilho favorito, aquele digno da mais alta genialidade humana, é provável que quase sempre eu ficasse sem resposta, embora entre aí também o gosto pessoal (eu confesso que adorei o *pé de obra* criticado pelo manual de redação). É claro que há um abismo entre o chato da família que insiste em brincar com o *pavê*, e a sutileza de Chico Buarque em *cálice*, por exemplo.

Outro ponto importante é fazer uma diferenciação conceitual entre trocadilho e jogo de palavras. Trocadilho envolve uma troca, um sentido pelo outro, como no trecho a seguir:

DR. ROSENIR

Caio, sua boca está cheia de tártaro.

CAIO

Eu sei, doutor. Não é o próprio inferno? (ROSP, 2013, p. 87)

O jogo de palavras não encerra uma noção ambígua, não usa o duplo sentido da palavra ou expressão. Em “lúcida, límpida, lâmpada” (GRANDO, 2012, p. 15), não há um trocadilho, e sim um jogo de palavras. É usual na poesia, mas também pode aparecer na prosa. No

primeiro conto do livro *Fora do lugar*, há “uma série de cereais esconde um plástico preto” (ROSP, 2009, p. 19). Esse recurso, análogo a uma aliteração, pode dar ritmo à leitura; quem usa bastante é Bensimon (2009): “(...) com luz fraca na frente” (p. 110); “(...) colcha cor de coisa velha” (p. 112); “Cada coisa que se esconde em frase curta” (p. 113). E também José Luís Peixoto (2015): “Fechei o ção çheiro de folhas que caíram por ti” (p. 49).

Para muitas pessoas, tanto o trocadilho quanto o jogo de palavras (e até a aliteração), na prosa literária, são recursos inadequados, seja por transmitir falta de seriedade, seja por flertar com uma linguagem mais poética. Eu acho que esse não é o único caminho (e sequer faz sentido imaginar que haja um só caminho).

Estrutura de frase e clareza

Talvez este seja um item meramente gramatical, mas chamo de *problemas de estrutura da frase* quando a coordenação ou a subordinação não é bem feita, ou quando a má pontuação prejudica a leitura. Isso faz com que o leitor tenha que voltar e reler a frase para captar a sintaxe e, assim, organizar o sentido. Precisar reler uma frase não por sua exuberância estética, mas por problema de construção, é um prejuízo para o leitor e, portanto, para o texto — assim como é a falta de clareza, ou a incapacidade de transmitir claramente as ações narradas.

Também é um nocivo usar diversas vezes a mesma construção (como uma espécie de vício de linguagem, mas estrutural). É muito comum, nos diálogos, completar a frase com o verbo dicendi seguido pelo gerúndio, que introduz uma ação concomitante à fala; é o que faz Coelho: “— Você quer me perguntar alguma coisa? — disse ele, percebendo minha expressão. (...) — Um momento — eu disse, segurando-o pelo braço” (2001, p. 9). No exemplo, isso acontece no mesmo diálogo, com duas falas no meio. No decorrer desse mesmo livro — *Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei* —, a construção aparece uma dúzia de vezes. Assim, é exemplo não de um texto feito com cuidado, mas redigido de forma automática e satisfeito com a solução fácil.

Mais um caso de estrutura perigosa é usar uma conjunção adversativa cortando a frase; se isso for frequente, irá se destacar: “Maria, no entanto, estava apenas fingindo. (...) Depois de algum tempo, porém, a luta entre contar ou fingir terminou” (COELHO, 2003, p. 224-225).

Outra construção comum é chamada por Moisés de epenástrofe: “Figura de linguagem (...) consiste em se repetir, ao início de uma frase, a palavra final da frase anterior (p. 150)”. Embora pareça que Moisés se refira à poesia, é comum ver na prosa (tanto no texto literário quanto jornalístico).

É evidente que há inúmeras maneiras de repetir uma construção, e não é possível aqui dar conta de todas. O importante é ser capaz de identificar o vício e dele se livrar. Assim como ocorre com a clareza, que Zapata é enfático ao colocar como obrigação:

Do poeta esperamos profundidade, perspicácia interior, sabedoria, sutileza para as emoções, elegância verbal e musicalidade. Mais modestamente, isso também, ao autor de um texto narrativo pedimos que nos conte algo. Por isso, em um relato, a clareza sequer é um valor, mas sim uma condição: sem clareza, não há história que valha; e a obrigação de um narrador de histórias é se fazer entender... se for possível, de primeira (1997, p. 45).

É difícil definir o que não é claro. Recorro a Coelho: “Pensava que tudo empurrava Paulo para a iniciação mágica que aparece algumas vezes na vida de todas as pessoas” (1992, p. 24) — os elementos não se combinam, é uma sentença confusa, atrapalhada.

Mais um oponente da clareza: o erro no tempo verbal. Esse talvez seja tão óbvio que sequer é citado no manual de redação ou no livro de Provost, mas preciso sublinhar, pois o encontro em textos de autores iniciantes. Trata-se de narrar uma ação que acontece em determinado momento com o mesmo tempo verbal. O erro seria produzir uma frase como “ele coça a cabeça e bocejou”. Nem mesmo Paulo Coelho comete esse tipo de deslize. Em alguns casos, principalmente em contos, é aceitável que uma ação toda no passado seja trazida para o presente no desfecho (às vezes, no último parágrafo) como recurso de aproximação com o leitor, ou para aumentar a tensão. O que identifico como problema é a troca de tempo verbal irrefletida, fruto apenas de distração, que danifica o percurso da leitura e pode afetar a clareza do texto.

A falta de clareza também acontece quando não se consegue perceber qual personagem realiza a ação. É frequente quando há mau uso de terceira pessoa: se há dois personagens do mesmo sexo em cena, o uso de *ele* ou *ela* ou a supressão do sujeito podem gerar esse tipo de

problema, e a frase fica ambígua. O uso em demasia do pronome possessivo *seu* ou *sua* é outro fator que pode levar a uma indesejada ambiguidade. No entanto, não vejo isso acontecer com tanta frequência para dar maior destaque.

Poderia citar, ainda, a redundância (perseguida nos manuais de redação e por professores que dão dicas por aí). No entanto, tenho divergências quanto ao conceito e, portanto, restrições à onda radical que tenta erradicá-la. De qualquer forma, é rara no texto literário, e não me lembro de ter lido sequer uma vez, numa oficina de criação, um conto que pecasse por isso.

Já a intrusão é uma forma de falhar com a clareza. Sobre isso, alerta Provost:

Se você vai se colocar num artigo ou história, faça isso cedo. Tudo bem começar com *Encontrei Jane Fonda (...)*. Por outro lado, você está sendo intruso se tiver escrito quarenta e três parágrafos sobre Jane Fonda sem mencionar a si mesmo e, de repente, deixar cair *Ela virou para mim então (...)*. Não faça o leitor perguntar: De onde diabos *ele* surgiu? (1985, p. 142).

Como quase todos os itens aqui examinados, este também pode ser usado a favor do texto, de forma a causar uma surpresa, um estranhamento, ou se tornando um ponto de virada; isso se for muito bem pensado. De outra forma, é apenas fraqueza, deslize. É ignorar que existe uma relação enunciativa no texto, um *eu* que se dirige, se forma em função de um *tu*. Se esse *eu* irrompe no meio do texto, ou é trapaça (e pode ser, desde que se justifique), ou desatenção do escritor.

Outro problema semelhante a esse é ocultar o sujeito, principalmente no início de contos. O autor descreve a ação de um personagem, em terceira pessoa, por duas ou três páginas — e então surge um *ela* (ou o nome do personagem, definindo o gênero). É inevitável que o leitor sempre imagine (em maior ou menor grau) a cena que está sendo narrada. Se é subtraído dele o gênero do protagonista, há chance de que visualize o gênero errado. Se isso não tiver uma função narrativa, se não for para causar um efeito, não há sentido, só vai aborrecer o leitor, que há de se perguntar “por que o escritor não me disse logo que era uma mulher?”. Eu sempre tive uma teoria: se o autor do texto não especifica o gênero do personagem, assumo que se trata do mesmo gênero do escritor. Essa foi uma regra de leitor que criei quando frequentava as oficinas, onde o gênero do autor tem mais força, uma vez que ele mesmo lê seu

texto em voz alta. Eu sempre disse que, se um homem tem uma protagonista mulher, ou o contrário, isso deve estar claro desde a primeira linha da entrada em cena do personagem.

Todavia, sei que essa minha regra não tem nenhum embasamento teórico, nem mesmo empírico, e vale apenas para um eu-leitor. Mas eu precisava contar para alguém.

Exclamações, aspectos gráficos, ortografia

Os próximos tópicos podem parecer demasiado básicos para estarem aqui. Até penso que o sejam, comparativamente a outros, mas isso não significa que eu não deva tratar deles.

O ponto de exclamação, por exemplo, o jornalismo vê da seguinte forma: “(...) tem valor eminentemente literário; no jornal só deve ser usado em casos muito especiais e quando se quiser dar muita ênfase a uma declaração ou enunciado” (MARTINS, 1997, p. 225). É curiosa essa posição, uma vez que, na verdade, o ponto de exclamação não tem valor na literatura. É o que afirma Provost (1985):

Pontos de exclamação devem ser usados somente depois de ordens ou declarações de sentimento forte. Apenas os adolescentes podem acreditar que cada frase que alguém profere é uma exclamação. O resto de nós deve ter mais juízo. Confie nas suas frases para revelar emoções. Não dependa da pontuação para mostrar quanto sentimento você coloca na sua escrita (p. 127-128).

Como já surgiu em outros momentos, a questão do ponto de exclamação é: a tentação de sucumbir à solução mais fácil. Dá muito mais trabalho criar a ênfase através do texto do personagem, ou do sentimento que ele exprime. O exemplo é de Coelho: “*É um crime!*, dizia ele. *Mas é mais barato e mais rápido!*, respondera um dos acionistas. *Além disso, quem se interessa por direitos de louco? Ninguém vai reclamar nada!*” (1998, p. 59). Frases feitas, vazias e óbvias, que depositam toda a responsabilidade da ênfase nos pontos de exclamação — é assim que não se faz.

Passando à parte gráfica, Provost (1985) afirma que a aparência do texto não é irrelevante; papel limpo, impressão nítida, espaços em branco — tudo isso afeta o sucesso da história. Mas escrever não é uma arte primordialmente visual. É mais próxima da música do que da pintura

a óleo (p. 143-144). Diante disso, ele pede cautela para que não se cometa o que chama de *jogo de Tom Wolfe*:

Se você leu qualquer dos primeiros livros de Tom Wolfe, você sabe que Wolfe empregou vários GIMMICKS visuais como ZOWeeee!!!!, pequenas passagens animadas cheias de LETRAS MAIÚSCULAS e de unUSual Punk Chew A Shun....!!!?

Chamo isso de jogo de Tom Wolfe, e foi algo legal para Wolfe. Foi divertido. Funcionou. Tornou-se parte da sua personalidade literária. Mas, em noventa e nove por cento do tempo, esse tipo de coisa falha. Isso leva a atenção ao gimmick e não ao conteúdo. Isso lembra os leitores de que estão lendo, e às vezes marca o escritor como idiota. (...)

Se você não tem uma boa razão para fazer SOMETHING LYKE Thhhhhiiiiissss!!!!, então não faça (p. 143-144).

Se isso era irritante em 1985, antes da internet, pode-se imaginar agora. Muitos autores iniciantes usam recursos semelhantes, como pontos de exclamação empilhados (nos diálogos) ou maiúsculas para dar ênfase a uma palavra. Talvez já seja um legado dos blogues, da linguagem de internet, mas há que se ter um ótimo motivo para usar algo assim em um texto literário. Não é o caso de Coelho (1990): “E Petrus me ensinou O EXERCÍCIO DA CRUELDADADE” (p. 66).

O raciocínio de Provost é fundamental quando sublinha que a literatura não é uma arte gráfica, ao menos a prosa. Sempre digo que chamar atenção demais para a forma é o primeiro sinal da falta de conteúdo, mas talvez seja preconceito meu; tal discussão pode se alongar sem necessidade, ao menos neste recorte. Então, prosseguindo nos aspectos gráficos e com Provost (1985), passo aos parênteses:

Parênteses são usados para encapsular material que, de outra forma, seria uma interrupção irritante. Se você está usando parênteses mais que três vezes em uma história de dez páginas, ou você está interrompendo o leitor demais, ou está usando parênteses de forma desnecessária. O escritor normalmente recorre aos parênteses por preguiça, não por necessidade, e costuma haver uma forma menos inoportuna de incluir informação que os parênteses (p. 137).

Eis aqui um ponto de que discordo. Parênteses ajudam a organizar a arquitetura da frase, sobretudo em sentenças mais longas. Nem mesmo são feios, ao menos, eu não acho feio. O formato curvo, a volta incompleta; a intrigante relação entre dois, quando um só existe na presença do outro — há um certo charme nisso. Eu uso sem medo. Tampouco lembro de ter ouvido qualquer preconceito contra parênteses nas oficinas literárias. Aqui, no texto acadêmico, são obrigatórios para as citações (e aí concordo que, ao colocar o ano da edição e o número da página junto ao nome do autor, se quebra furiosamente o ritmo da leitura). Há quem diga que a leitura de textos acadêmicos não deve ser divertida, por isso a ausência de preocupação com o ritmo. Eu discordo quanto ao divertimento, mas não me incomodam parênteses, senão aqueles que servem apenas para trazer o ano, como na frase abaixo. Ainda assim, há que se respeitar a opinião de Provost (1985, argh).

O próximo item também diz respeito a um aspecto gráfico do texto, as notas de rodapé. Provost (1985) é imperativo: “Não use notas de rodapé como um ferro-velho para todas as palavras que você corta do texto, mas das quais não aguenta se desfazer. Notas de rodapé são feias, distraem, e frequentemente funcionam contra você” (p. 138). Ele completa a ideia dizendo que a palavra final sobre o assunto é de John Barrymore: “Uma nota de rodapé num livro é como uma batida na porta na sua lua de mel” (p. 138).

Provost redigiu tal preceito antes de conhecer a literatura pós-moderna (e sobre isso tratarei na conclusão). Ele tem um bom argumento quando apresenta o problema da interrupção (e concordo com a citação de John Barrymore). Isso vale também para o texto acadêmico. Aquele que não consegue escrever um bom artigo sem notas de rodapé não consegue escrever um bom artigo. Se é relevante, está no papel. Se não é, *corta-se* (e não *coloca-se na nota de rodapé*). Eu mesmo me mantive fiel à proposta de não usar uma nota de rodapé sequer. Não é difícil, posso garantir.

Para finalizar, trago o problema mais óbvio e simples do mundo, que são os erros de ortografia, de digitação ou de gramática (não intencionais). Muitos escritores pensam — e já me disseram, mas não irei denunciá-los — que não precisam se preocupar com isso, pois um livro passa por revisão antes de ser publicado. É verdade. Ainda assim, Provost (1985) inclui na sua lista: “Erros de ortografia ou de digitação, assim como erros gramaticais ostensivos,

irão quebrar o feitiço da leitura. Irão lembrá-lo de que está lendo” (p. 142). Concordo que esses erros prejudicam a leitura, quando passam pelos revisores e são percebidos pelos eventuais leitores mais atentos. No entanto, é algo tão ínfimo e de fácil correção que, a mim, não faz sentido gerar preocupação, seja na literatura, seja num texto acadêmico. Esta dissertação, inclusive, não passou por uma revisão profissional. Quem achar erros deve apenas perdoar o autor; ou, se for uma pessoa gentil, escrever para ele e informá-lo.

Clímax

Uma vez, durante uma aula da oficina de Charles Kiefer, cheguei atrasado e, quando entrei, um colega estava lendo um conto. Como não peguei cópia impressa (para não atrapalhar a leitura), fiquei acompanhando de ouvido. Não foi difícil perceber a quantidade de problemas do texto. Ecos, repetições, adjetivações, e mesmo um uso de vocabulário que me pareceu impreciso. Tudo o que eu pensava era como aquele colega parecia não aprender nada e o texto dele seguia sujo. Até achei que havia algo de interessante na trama, no perfil psicológico do personagem. Os problemas técnicos, no entanto, me impediram de apreciar melhor o todo.

Ao fim da leitura, deu-se minha surpresa com a descoberta de que não se tratava de um conto do meu colega que o lera. Na verdade, nenhum aluno havia levado texto ficcional, então, como costumava fazer nessas ocasiões, Kiefer apresentou um conto de um autor importante (um respeitado escritor brasileiro, já falecido) para que observássemos aspectos teóricos (não os problemas formais).

Na hora, eu tratei de ficar bem quieto sobre o que senti durante a leitura. Pelo que vi, a impressão dos colegas foi de se tratar de um conto muito bom, e ninguém fez qualquer menção aos (supostos) problemas técnicos que eu havia identificado.

Tenho duas hipóteses para isso: uma diz que, ao lerem no alto da página o nome do escritor (coisa que eu não havia feito por causa do meu atraso), os alunos se desligaram da preocupação com a técnica e focaram em questões maiores do texto, como a complexidade do personagem e a escolha de narrador. Outra hipótese é que, afinal, o texto tinha tanta qualidade literária que os aspectos formais não chegaram a atrapalhar a fruição dos demais.

Para além disso, existe uma quantidade cada vez maior de autores, presentes com frequência na lista dos mais vendidos, que deixa de lado qualquer capricho técnico e se volta apenas para despertar emoções no leitor. E consegue, uma vez que são livros vendidos e que costumam ter fãs. Há diversas respostas prontas para explicar isso: eles apelam para o melodrama raso, para emoções baratas. São obras que não trazem subtexto, não têm estrutura

complexa. Ainda assim, o leitor consegue se identificar com os personagens e é capaz de *sentir* emoções durante a leitura.

A mim, é extremamente intrigante essa discussão: se a técnica é essencial para a literatura, como é possível haver comunicação sem técnica? Ou, pensando de forma mais abrangente, se a emoção sentida pelo leitor independe da técnica, por que tantos escritores se esforçam com obstinado rigor para o estudo desta?

Da técnica literária e sua função

Durante anos, como afirmei, tenho atuado como revisor de texto, e sempre senti certa repulsa por restaurantes que continham, em seus cardápios, erros de português. Ainda assim, mesmo que se me fosse apresentado um *baurú*, eu jamais imaginei que seria um risoto. Os problemas de ortografia nos cardápios até poderiam, por uma mania particular, prejudicar meu apetite, mas nunca me fizeram pedir um prato errado. É fácil concluir que a maioria desse tipo de erro não traz prejuízo à comunicação. Quando uma placa, na estrada, aponta *desvio à 100 metros*, o uso grotesco da crase pode até causar um tanto de náuseas, mas é quase impossível pensar que, por causa disso, um suposto viajante fosse crer que o desvio estaria a 500 ou a 800 metros.

No caso da linguagem de um cardápio, ou de uma placa, que tem uma utilidade clara e específica, e que existe apenas para cumprir tal finalidade (jamais se soube de beletrismo em cardápios, no máximo algumas gracinhas publicitárias), tendo havido a comunicação, qual o sentido de se ater ao rigor formal? Ou mesmo de dizer que havia um erro?

No campo da ficção, não seria absurdo defender essa tese. Se houve comunicação entre autor (na forma de texto) e leitor, qual o sentido de se agarrar à técnica? Se alguém fica sexualmente estimulado ao ler um conto erótico, como dizer que o texto não funciona por causa do excesso de advérbios?

A mim, sempre causou certo espanto a gramática ter nascido como descritiva e se tornado normativa. Sempre achei que, se todos que eu conheço usam determinada palavra de um jeito, mas o dicionário diz que é de outro, então quem está errado é o dicionário: ele é uma voz somente contra todas as outras. Certa vez, me deparei com um vocábulo que o dicionário

dizia não existir (na verdade, *não dizia existir*, mas o impacto é o mesmo). No entanto, o Google registrava mais de 500 mil ocorrências dessa palavra. Como, então, se pode ignorar sua existência? Seria um caso de alucinação coletiva? Não tive receio nenhum de usá-la.

A discussão linguística, apesar de tentadora, não é o cerne deste estudo e foi trazida apenas para ilustrar comparativamente a questão de *norma e uso* no texto literário. E a pergunta segue: por que se busca o aperfeiçoamento técnico?

Charles Kiefer, escritor, professor e teórico, tem se detido no estudo dos procedimentos da criação literária. Em livros como *Para ser escritor* e *A última trincheira*, aborda aspectos do aprendizado e do desenvolvimento da técnica do texto.

Nas oficinas literárias, às vezes, alguns participantes apegam-se a detalhes do texto, inadequações semânticas e sintáticas, referências espaciais e temporais, e propõem um verdadeiro napalm corretivo. Para matar um inseto, devastam uma floresta inteira, no afã de tornar o texto “mais universal”. Como se o que constituísse universalidade de uma obra literária fosse a pasteurização vocabular, homogeneização estilística e desvitalização de conteúdo (2002, p. 19).

Ainda em relação ao que encontra nas oficinas literárias, Charles Kiefer descreve um perfil de aluno que tem potencial verdadeiro, no entanto, prefere percorrer caminhos equivocados: “Suas produções, fechadas para o mundo, excessivamente coladas à própria experiência, retratos fiéis demais de sua própria subjetividade, boiarão para sempre sobre as águas da literatura como frágeis narcisos, monocromáticos, autorreferentes e desvitalizados” (2002, p. 23).

Sobre o uso da técnica e seu resultado, Kiefer prossegue:

Às vezes, um aluno de oficina produz um texto em que todos os elementos da narrativa estão perfeitamente encaixados, todas as partes que compõem o todo se ajustam com eficiência, e, no entanto, o todo não funciona, a obra é uma marionete desconjuntada, flácida e sem vitalidade (2002, p. 25).

Cíntia Moscovich, também escritora e ministrante de oficinas, dialoga com Kiefer. No seu artigo “A oficina de criação literária na formação do escritor”, ela afirma: “O poder de convencimento de um bom texto é a vida que palpita, por vigor da troca constante entre mundo, palavra e indivíduo” (2012, p. 22).

O mais interessante nas observações de Kiefer é que, apesar de ser um professor que cobra e valoriza o rigor formal, ele exige de um texto que tenha vida, como se percebe nas três citações, com menções a *desvitalização*, *desvitalizados* e *sem vitalidade*. E Cíntia concorda com ele ao falar da *vida que palpita*. Me parece difícil crer que problemas técnicos sejam responsáveis por tirar a vida, o vigor de um texto. Ao contrário, o próprio Kiefer defende que há mais chances de que ocorra o contrário:

O bom das oficinas é que os alunos aprendem a ler os textos exemplares com um olhar mais técnico, menos passional, e a compreender que os grandes autores cometeram equívocos, repetiram verbos, pronomes, substantivos, e que abusaram também e escandalosamente de adjetivos e clichês. O ruim das oficinas é que os alunos, de tanto fazer substituição lexical e roçar o inço de seus textos, acabam por perder a selvagem força da linguagem (2002, p. 25).

É interessante a referência de Kiefer à força selvagem, comparando a linguagem a um animal cuja beleza reside sobretudo em ser livre. Enjaulado, ele pode ser apreciado pelo intelecto, porém perde o ímpeto selvagem que faz sua vida pulsar. O paralelo com a literatura não se completa perfeitamente; se assim fosse, o texto selvagem, sem nenhum trabalho de revisão, seria o mais valorizado. Talvez a natureza da arte esteja em produzir um cativo que dê a plena sensação de selva, embora não seja uma.

Em *Como funciona a ficção*, James Wood dá bastante valor e importância à linguagem e ao estilo do autor. No entanto, quase nunca trata de problemas técnicos de forma específica.

Em *Sea and Sardinia*, Lawrence descreve as pernas curtas do rei Vitor Emanuel, mas diz *his little short legs*. Ora, num sentido técnico, não há necessidade de ter *short* e *little* na mesma frase. Se Lawrence estivesse na escola, o professor escreveria *redundante* na margem da página e riscaria um dos adjetivos. Mas, se repetirmos a expressão algumas vezes em voz alta, de repente ela parece inevitável (2011, p. 162).

Um exemplo assim me soa, ao mesmo tempo, fascinante e assustador. Quantas redundâncias como essa não devem ter sido riscadas nas oficinas ou pelos próprios autores

(pois a decisão final é sempre do autor) com base numa ideia de que há regras? Quantas vezes a *selvagem força da linguagem* se deixou domar por grilhões normativos?

No jornalismo o assunto também está presente. Na introdução ao *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*, há uma defesa prévia da acusação de que o manual possa, com as normas, atingir a criatividade de quem escreve.

De qualquer forma, o objetivo deste trabalho continua o mesmo: expor, de modo ordenado e sistemático, as normas editoriais e de estilo adotadas pelo Estado. O Manual não pretende, com isso, tolher a criatividade de editores, repórteres e redatores, nem impor camisas de força aos jornalistas da empresa. Seu objetivo é claro: definir princípios que tornem uniforme a edição do jornal (MARTINS, 1997, p. 9).

Se até mesmo um jornal se preocupa em evitar camisas de força, como se pode pensar em normas na literatura, onde a loucura (felizmente) costuma ser ainda maior? Voltando para Charles Kiefer, ele termina por admitir que o tema, como a própria ciência, jamais é capaz de explicar tudo. Há que se preparar para uma área do sobrenatural.

O professor, se coincidir de ser também escritor e não apenas crítico ou técnico, sofrerá duplamente. Em algum momento de sua carreira terá produzido essas aberrações da natureza literária, esses fantasmas sem vida nem transcendência, e reconhecerá, sem confessar publicamente, que há uma área da criação infensa à técnica, à cultura, ao conhecimento acumulado pela tradição. E sofrerá também porque essa área é inexplicável, intransferível e inapreensível (2002, p. 25-26).

Que alegre paradoxo é esse que se nos apresenta? Como lidar com algo inexplicável? Como aprender o inapreensível? Que área é essa da criação onde não há lugar para a técnica, nem mesmo para todo o conhecimento acumulado pela tradição? Como pode uma obra romper toda uma noção do que é bom e belo, ou do que funciona na literatura?

Talvez não haja mesmo respostas para tais perguntas — não neste mundo. Ainda assim, vale investigar melhor, como o fez Amílcar Bettega Barbosa. Em tua tese de doutoramento, intitulada “Da leitura à escrita: A construção de um texto, a formação de um escritor”, ele

dedica páginas à análise da formação do escritor, desde quando era somente um leitor até o momento em que toma consciência da técnica ficcional.

Mas o que é certo é que para escrever, ou já escrevendo, o autor obrigatoriamente se volta para o processo mesmo da escrita. O simples fato de pegar uma caneta na mão para começar um texto implica se colocar uma série de questões sobre como este texto vai se organizar. Assim, não existe obra irrefletida, que não tenha sido bastante pensada em seus aspectos composicionais, na técnica aí envolvida. Isto faz parte das preocupações correntes de todo e qualquer criador (2012, p. 39).

Aqui vem um ponto interessante: não existe uma obra *sem* técnica; o que pode existir — e, de fato, há — são obras com técnica precária, seja por falta de interesse do realizador, seja por falta de capacidade. É preciso fazer uma separação conceitual entre a técnica do texto e a técnica da literatura. Qualquer opção do autor, premeditada ou não, faz parte da técnica literária. Se ele começa um romance com “Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei” (COELHO, 2003, p. 15), está automaticamente tomando a decisão de narrar em primeira pessoa. No decorrer das páginas, terá mais uma série de questões que também são da técnica: usar ou não diálogos, escolher o foco narrativo, os personagens, dar verossimilhança, lidar com o tempo e o espaço, enfim. São as questões maiores da narrativa, e é a elas que se dedicam diversos estudiosos da escrita, como James Wood. Ao longo das mais de duzentas páginas de *Como funciona a ficção*, há raros momentos em que aborda um ponto específico do texto — não trata de advérbios, rimas ou repetições. David Lodge, em *A arte da ficção*, opera de forma semelhante; está mais preocupado com os pilares da obra: “A estrutura de uma narrativa é como a estrutura de vigas que sustenta os arranha-céus: você não a enxerga, mas é ela que determina o formato e a características do edifício” (2010, p. 222-223). Wood e Lodge dedicam livros inteiros à técnica, porém não à técnica da linguagem — talvez por acreditarem que isso seja obrigação do escritor —, como faz Provost com *100 ways to improve your writing*.

O que pretendo clarear é: tanto Wood e Lodge quanto Provost tratam da técnica literária; e quando, nas oficinas ou na academia, se fala em estudar a técnica, fala-se no conjunto. É por isso que fiz questão de estabelecer a separação conceitual e direcionar o foco apenas para a

técnica que lida diretamente com aspectos textuais. Afinal, é a parte que costuma ganhar menos espaço nos estudos.

Mais um exemplo disso é o artigo de Kiefer (2010), no qual aborda a má literatura. Diz que “toda obra ficcional malfeita, independentemente do gênero, compartilha algumas características” (p. 35). Ele lista oito problemas da literatura de má qualidade: (1) *personagens inorgânicas, mal construídas, estereotipadas*; (2) *ausência de ação ou ação lenta e desconexa*; (3) *diálogos artificiais e inúteis*; (4) *cenários e/ou situações inverossímeis*; (5) *descrições desnecessárias e sem articulação com a narração*; (6) *estilo adiposo e desajeitado, flácido e sem harmonia*; (7) *temas inexpressivos e/ou estereotipados*; (8) *ausência de sutileza* (p. 36-37).

Analisando os oito tópicos, pode-se perceber que a maioria deles não se refere à técnica do texto, mas a questões maiores, de estrutura. Da linguagem tratam apenas o (3) — ou metade dele, pois *diálogos artificiais* são problemas de texto, mas *inúteis*, de estrutura — e o (6), que se detém no estilo. O fato de só duas entre oito características da má literatura se referirem à linguagem leva a acreditar que, então, quase todas as formas de compor má literatura não passam pela técnica da frase.

Sobre os diálogos, Kiefer desenvolve:

O diálogo é o tour de force de qualquer ficcionista. A melhor forma de aprendê-lo é ler as melhores peças da dramaturgia ocidental e examinar atentamente os autores que sabem reproduzir a conversação com naturalidade. E saber que não basta reprodução nua e crua de diálogos reais, já que o sistema fonético comporta um conjunto de vacilações, titubeios e repetições que sistema literário deplora. A arte não imita a vida. Ela produz *outra vida* (2010, p. 35-36).

Para mim, é deveras tentador avançar no tema. Porém, penso que a técnica dos diálogos é um assunto tão profundo que renderia uma dissertação inteira; talvez por isso, eu sequer tenha colocado os problemas textuais do diálogo na minha lista. Deixo isso guardado — e sigo.

Sobre o item (6), *estilo adiposo e desajeitado, flácido e sem harmonia*, Kiefer afirma: “O que dá eficiência e beleza a um estilo é a tensão da linguagem. Nesse sentido, qualquer adjetivo desnecessário, qualquer relaxamento semântico, qualquer desajuste sintático são suficientes

para tornar o *jeito de escrever* um desastre” (2010, p. 37). Essa declaração é como que um sumário das tantas páginas aqui dedicadas para examinar os problemas do texto.

Nas próprias oficinas, Kiefer utiliza um método de avaliação dos textos (através de notas atribuídas pelos alunos), em que metade da pontuação se dá pela análise dos *procedimentos construtivos* (personagens, enredo, narrador) e a outra metade pelos *meios expressivos* (a linguagem). Em tese, o peso dos dois é igual, embora seja claro que não é uma separação fácil de ser feita, ou que um lado não afete o outro.

Amilcar Bettega Barbosa é outro que aborda as oficinas literárias e a forma como constroem a técnica:

Elas partem da ideia de que se não é possível dotar alguém de uma sensibilidade artística capaz de produzir uma obra digna desse nome, é perfeitamente viável pô-lo em contato com a técnica necessária — embora não suficiente — para a produção desta obra (2012, p. 40).

Já Assis Brasil é enfático ao assinalar que “toda arte tem a sua técnica. Então, o balé tem a sua técnica, a arquitetura tem a sua técnica, a música tem a sua técnica, a literatura não pode ser diferente” (2014, p. 42). Ele segue:

Todos escrevem, mas os que escrevem com arte é porque têm a técnica para isso. E técnica é algo que pode ser objeto de ensino e aprendizagem. Na base de tudo está o talento, assim como está também o talento para a pintura, para a escultura. Não entendo por que muitas pessoas não pensam no fato de que se exige uma escola para o pintor, para um arquiteto, para um escultor, para um bailarino, e o mesmo raciocínio não é aplicado à literatura. Então, simplificando: sim, há uma técnica, e não é uma técnica fácil, da literatura, que, se somada com o talento, que é o que se diz inspiração, resulta na obra de arte literária (2014, p. 43-44).

Outro que traz uma ideia afim é Zapata: “Redigir não é escrever; e nada impede que um texto com uma redação impecável careça por inteiro de eficácia artística” (1997, p. 62). É um raciocínio muito parecido com o de Kiefer a respeito da vitalidade do texto. Provost também concorda: “O leitor normalmente escolhe uma história por causa do conteúdo, mas com frequência a abandona por causa do estilo” (1985, p. 57).

O que pode ser apreendido do raciocínio de Amílcar Bettega Barbosa, Luiz Antonio de Assis Brasil, Ángel Zapata e Gary Provost é algo de importância enorme: a técnica é *necessária*, mas não é *suficiente*.

Sobre o leitor

Depois de tanto tratar de técnica, é indispensável mirar também em quem está do outro lado da página, com olhos absortos ou distraídos, mas com o livro na mão. Há que se pensar na recepção do texto por parte do leitor.

O verdadeiro escritor é o leitor. Para Fish, a leitura não é a descoberta do que significa o texto, mas um processo de sentir aquilo que ele nos faz. Sua noção de linguagem é pragmática: uma inversão linguística, por exemplo, talvez nos provoque um sentimento de surpresa ou desorientação, e a crítica é apenas uma explicação das reações experimentadas pelo leitor a uma sucessão de palavras na página. Mas o que o texto nos *faz* é, na verdade, uma questão daquilo que fazemos ao texto, uma questão de interpretação. O objeto da atenção crítica é a estrutura da experiência do leitor, e não a estrutura *objetiva* a ser encontrada na própria obra. Tudo no texto — sua gramática, seus significados, suas unidades formais — é produto da interpretação, e de modo algum constituem algo dotado de uma realidade fatural (EAGLETON, 2003, p. 117).

É uma obviedade dizer que diferentes leitores fazem construções de sentido bastante diversas no percurso da leitura. Então, onde é importante a técnica? Para que tipo de leitor?

Para Ángel Zapata, “o leitor de um relato não deve se dar conta do quão bem escreve o autor. Ou seja: em um texto narrativo, não devemos escrever bem demais, porque, nesse caso, é muito provável que estejamos contando mal”. Essa afirmativa talvez valha apenas para o que Bettega Barbosa chama de *leitor ingênuo*:

O prazer da leitura está ligado ainda a uma espécie de ingenuidade infantil diante do texto literário, uma ingenuidade, em certa dose, necessária para o leitor ser cativado pelo texto, para se deixar levar pelo *jogo de faz de conta* da ficção. Fiquemos, portanto, com este termo *ingênuo* para caracterizar o leitor que está mais interessado em se deixar levar pela história do que propriamente na sua mecânica. Por outro lado, o leitor que escreve — o escritor, portanto — não pode ficar completamente alheio a estes aspectos

que, diríamos, fazem o texto funcionar, ou seja, fazem-no ser capaz de cativar um leitor (ingênuo ou não). Se o leitor ingênuo lê pelo prazer, o leitor-escritor, o leitor reflexivo lê também para enxergar o texto por dentro (ou por trás de sua fachada aparente), para saber por que aquele texto específico provocou-lhe (e a outros) tanto prazer. São posturas diferentes diante do texto, que resultam em leituras diferentes: uma constrói a história a partir dos elementos que o texto oferece e a outra a constrói igualmente, num primeiro momento, para desmontá-la logo a seguir (ou ao mesmo tempo) a fim de entender as engrenagens deste artifício que se chama texto literário (2012, p. 36).

Abre-se aqui o espaço para que uma narrativa possa ser admirada não pelo sentimento que causa ou por qualquer quesito emocional, e, sim, pelo seu brilhantismo técnico. Há quem diga que uma obra possa causar uma espécie de *arrepio estético*, ou seja, uma maneira de emocionar o intelecto. Isso só ocorre com leitores capazes de *entender as engrenagens*. Já o leitor ingênuo, alheio e cego a elas, pode se emocionar, se divertir e fazer uso incessante de livros que tenham milhares de problemas técnicos.

Em um tempo

Para fechar, existe outra questão que torna ainda mais complexa a discussão sobre a técnica: a falta de distanciamento. Falar sobre literatura contemporânea é sempre um grande desafio por conta disso. Tal dificuldade não é dos tempos atuais; parece ter havido desde sempre, como se observa no relato de Virginia Woolf:

Em primeiro lugar, um contemporâneo raramente pode ser atacado com precisão pelo fato de que dois críticos em uma mesma mesa no mesmo momento irão pronunciar opiniões diferentes sobre o mesmo livro. Aí, de um lado, se diz ter uma obra-prima da língua inglesa; de outro lado, simultaneamente, um mero pacote de papel velho que, se o fogo não se apagasse, deveria ser lançado às chamas. No entanto, ambos os críticos estão de acordo sobre Milton e sobre Keats. Exibem uma sensibilidade refinada e têm, sem dúvida, um entusiasmo genuíno. É apenas quando discutem o trabalho de escritores contemporâneos que eles inevitavelmente chegam aos tapas (2007, p. 104).

A construção de um saber literário que ocorra durante o próprio período da escrita é uma tarefa complexa. Nesse sentido, um texto que traga elementos novos, de difícil recepção, sempre corre o risco de não ser bem compreendido em seu tempo. Há incontáveis exemplos disso não somente na literatura, mas na história da arte. A própria Virginia Woolf, ao falar de *Ulysses*, de James Joyce, diz que foi “uma catástrofe memorável — imenso na coragem, terrível no infortúnio” (2007, p. 138).

Assim, faço em voz alta a pergunta: com a literatura de que tempo dialogam todas as regras e situações examinadas nestas páginas?

A oportunidade de abordar a literatura chamada pós-moderna leva a uma ideia importante: me parece que boa parte das questões trazidas ao longo deste estudo tem como foco uma literatura predominantemente realista. Para Provost, por exemplo, é valorizado demais o pacto de leitura, o feitiço no qual o leitor se encontra, de maneira que a linguagem seja, sobretudo, uma ferramenta (idealmente quase invisível) para que o leitor se conecte com o enredo, os personagens, para que o leitor se envolva e sinta emoções.

Muito do que foi dito aqui talvez não fizesse sentido para um tipo de literatura que parte justamente da ideia de mostrar ao leitor, desde o início, que se trata de literatura, de algo falso, criado para ele. Na ficção que tem esse propósito, os elementos construtivos, em vez de escondidos, costumam estar à mostra, muitas vezes gritantemente à mostra.

Há autores que fazem da desconstrução das normas (ou de uma norma específica) sua marca pessoal. Há outros que colocam as normas no palco, em vez de escondidas nos bastidores. Um estudo sobre tudo isso seria de fato divertido e interessante, mas não é meu propósito. Os acadêmicos, como as crianças, precisam ter limites.

Clímaxes

Na verdade, esta grande cópula intelectual tem um final anticlimático, ao menos para os que consideram que o clímax deva conter a catarse — ou o orgasmo. Uma referência melhor para o esforço aqui produzido seria o sexo tântrico; a busca por fazer da ressonância o prolongamento do prazer.

“A regra de ouro da prosa ficcional é que não há regras — exceto as que cada escritor define para si mesmo”, diz David Lodge (2010, p. 102).

Então, este ato não encerra a discussão, mas a mantém aberta; não transforma hipóteses em teses. O plano aqui sempre foi esse: fazer um levantamento exaustivo das questões da técnica do texto literário para, depois, questionar o sentido disso (para o escritor e para o leitor — e em certo tempo) ou até onde essa técnica pode levar, gerando ideias para eventuais estudos futuros.

Se algo fica dos problemas da técnica e suas possíveis soluções, a frase de Miguel Torga reverbera: “A desgraça de um artista é nunca estar de consciência tranquila em relação à arte. Fez sempre tudo o que devia por ela? Desbastou a pedra até ao último alento? Ou deixou estátuas inteiras sepultadas na pedreira por não ter coragem de suar mais?” (1999, p. 317).

E quanto ao meu suor na obra ficcional?

Pós-coito

O texto ficcional aqui apresentado, denominado *Inverossímil*, começou a surgir na *Oficina de Criação I: Narrativa*, ministrada por Charles Kiefer no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. A estrutura da disciplina foi muito semelhante à das oficinas particulares de Kiefer, que frequentei durante quatro anos. O formato da aula, portanto, era feito da leitura de textos ficcionais dos alunos, seguida da discussão do próprio texto.

Na minha cabeça, havia uma ideia tentadora: brincar com a questão da técnica criando um texto erótico que tivesse uma série de problemas de linguagem, mas que, ainda assim, cumprisse a função de excitar (sexualmente) quem o lesse. Seria um questionamento da noção de que somente um texto com primor técnico possa causar sensações nos leitores.

Para a disciplina, comecei a escrever o conto, que chamei de “Impenetrável”. Também me souu divertido empilhar erros técnicos — até mesmo os mais básicos, como o tempo verbal e a ortografia — para que os colegas fossem riscando de vermelho as páginas, atônitos com a minha falta de cuidado. Em certo momento da leitura, eles perceberiam que, na verdade, os erros eram propositais, e isso fazia parte de um diálogo entre um professor e sua aluna (os dois personagens em cena, no conto).

O texto foi lido em aula e provocou uma discussão rica. No entanto, ficou claro, para mim, que os *erros* do texto (que seriam supostamente da aluna, personagem do conto) não estavam orgânicos, ou seja, não pareciam erros de verdade. Ficou claro, para meus colegas, que tinha sido uma tentativa artificial de *criar erros* para discutir a questão teórica. Isso me fez pensar que só poderia haver uma solução: em vez do conto ser escrito pela aluna, era fundamental que fosse escrito pelo próprio professor, mas simulando que fosse a aluna (exatamente como *eu* havia feito, mas tomando, nesse momento, o professor como autor empírico do texto, e não eu). Fiz testes, mas ficou impossível colocar isso no próprio conto. Ou explicava de modo bem explícito (o que eu não gostaria de fazer), ou corria o risco que um em cada cem leitores entendesse a proposta, ou talvez nem isso.

Essa encruzilhada me levou a outro caminho. Eu tinha um conto, fiquei com vontade de publicá-lo, mas seria um conto isolado. Resolvi seguir com a criação, explorar um pouco mais esse universo do professor. Imaginei uma cena dele com a esposa, em que o conto anterior apareceria. Nesse momento, o professor poderia mostrar para a mulher o que pretendia, dando conta do problema de enfatizar que não se tratava de um texto da aluna.

O que se deu nesse segundo conto, que intitulei “Inacessível”, foi um contraponto ao primeiro (que trazia uma relação falsa, idealizada). Agora, a ideia era mostrar algo mais parecido com a *vida real*.

O conjunto dos dois contos passou a me satisfazer, mas ainda achei que faltava alguma coisa. Eu estava com receio de montar uma estrutura toda artificial, motivada por questões intelectuais. Precisava deixar o texto com mais *vida*, como diria Kiefer.

Para isso, decidi compor um diálogo *real* entre o professor e a aluna, diálogo feito em meio eletrônico. Além do experimento com a linguagem, interessou-me trazer uma outra versão da estudante — não aquela idealizada pelo professor no primeiro conto — e revelar também aspectos ocultos da relação entre os dois, como as conversas explícitas sobre sexo.

Em termos de forma, fiquei seduzido pela possibilidade de criar algo diferente e desafiador na linguagem; uma reprodução de linguagem imperfeita, fracionada e oral (apesar de escrita) usada na internet. Esse terceiro conto — que, estruturalmente, surgiria desde o início do livro, como forma de provocar a curiosidade do leitor para o que estaria por vir — foi chamado de “Inverossímil”.

Inverossímil é uma palavra comum para qualquer pessoa que tenha estudado a criação ficcional. Fora da terminologia literária, no entanto, tem um significado bastante singelo: *aquilo que não é ou não parece verdadeiro*. Embora haja uma diferença conceitual de proporções épicas entre *ser verdadeiro* e *parecer verdadeiro*, a expressão resumia tudo que eu pensava sobre o livro. Decidi que seria o título do conjunto de três contos.

Sobre a questão da técnica empregada na prática da criação, há, nos anexos, trechos com anotações, que ilustram diversos aspectos e decisões que foram tomadas durante o processo. Isso oferece meios para que se percebam as intenções por trás da criação e como a obra *Inverossímil* se relaciona com a ideia de uma técnica literária e sua possível função.

De resto, não creio que haja motivo para me delongar sobre os detalhes da obra. Se o objetivo, aqui, é escrever um livro para ser publicado e, quem sabe, lido, penso que não seja necessário explicitar para os ilustres examinadores (ou para um simpático e improvável futuro leitor destas páginas) todos os pormenores do meu processo criativo. Para o leitor de verdade, no mundo real, o escritor não costuma estar lá para se explicar após o ato da leitura.

Referências

FICÇÃO

- BENSIMON, Carol. *Sinuca embaixo d'água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BETTEGA, Amílcar. *Barreira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COELHO, Paulo. *As Valkírias*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- COELHO, Paulo. *Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COELHO, Paulo. *O diário de um mago*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- COELHO, Paulo. *O alquimista*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COELHO, Paulo. *Onze minutos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- COELHO, Paulo. *Veronika decide morrer*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- GRANDO, Diego. *Sétima do singular*. Porto Alegre: Não Editora, 2012.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GEISLER, Luisa. *Quiçá*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- JACOBSEN, Rafael Bán. *A caligrafia do espanto*. Porto Alegre: Não Editora, 2012.
- LAUB, Michel. *O gato diz adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARTINS, Altair. *A parede no escuro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- ROSP, Rodrigo. *Fingidores: Comédia em nove cenas*. Porto Alegre: Não Editora, 2013.
- ROSP, Rodrigo. *Fora do lugar*. Porto Alegre: Não Editora, 2009.
- SCOTT, Paulo. *Ithaca Road*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- TORGA, Miguel. *Diário: vols. I a IV*. Alfragide: D. Quixote, 1999.
- XERXENESKY, Antônio. *A página assombrada por fantasmas*. São Paulo: Rocco, 2011.

TEORIA

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Entrevista. *Revista Hóbligua*, Teresina, n. 1, p. 35-76, 2014.

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Da leitura à escrita: A construção de um texto, a formação de um escritor*. 2012. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) — Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Donald; BIRKERTS, Sven. *Writing well*. New York: Harper Collins, 1991.

KIEFER, Charles. *A última trincheira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

KIEFER, Charles. *Para ser escritor*. São Paulo: Leya, 2010.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MARTINS, Eduardo. *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. A oficina de criação literária na formação do escritor. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (org.). *A escrita criativa: Pensar e escrever literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

PROVOST, Gary. *100 ways to improve your writing*. New York: Penguin, 1985.

WERNECK, Humberto. *O pai dos burros*. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

YAGODA, Ben. *When you catch an adjective, kill it: The parts of speech, for better and/or worse*. New York: Random House, 2007.

ZAPATA, Ángel. *La práctica del relato: Manual de estilo literario para narradores*. Madrid: Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997.

Anexos

Os anexos aqui apresentados são trechos do texto ficcional, adicionados de comentários. Para o primeiro conto, “Impenetrável”, fiz apenas uma espécie de revisão, como se estivesse apontando os erros de quem o redigiu. Nos demais, fiz pequenas anotações sobre o processo, sobre o que pretendi com determinada decisão, ou apenas o que achei que devia ressaltar.

(os anexos continham trechos da obra ficcional e foram removidos)

Agradeço ao Antonio Hohlfeldt, pelas palavras sábias e pela paciência, e ao Assis Brasil, pela generosidade, atenção — e os livros emprestados.

Dedico este estudo à Léa Masina e ao Charles Kiefer, que, durante anos, compartilharam comigo seu tempo e conhecimento, sempre com atenção e afeto. E aos colegas das diversas turmas, que tantas ideias novas trouxeram e que ajudaram a construir o conhecimento aqui documentado.

(O texto ficcional do romance *Inverossímil* não está disponível para visualização eletrônica; todavia, o livro, lançado pela Não Editora, está à venda nas melhores casas do ramo — e em outras também.)